Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA SRPSKE KULTURE DVADESETOG VEKA

7

BEOGRAD, 1983.

II 311.792/7

318/84

Đuza Radović /7/ Jovan Radulović /29/ Velimir J. Rajić /45/ Milan M. Rakić /83/ Risto Ratković /147/ Marko Ristić /213/ Milivoje Ristić /271/ Anica Savić-Rebac /291/ Dušan Simić /317/ Milan A. Simić /329/ Jela Spiridonović-Savić /343/ Dušan Srezojević /375/ Vladimir Stanimirović /397/ Pave Starčević /409/ Svetislav Stefanović /423/ Božidar Stojadinović /471/

Đuza Radović

U prvoj godini rata, zabeležio je Đuza Radović stihove:

Na žaru sumnje srce spava.
Mrak je. Za kojom gorom sunce čeka?
Pod kakvim nebom put svršava?
Istina? — Noć nemušta, noć daleka.

Oguglali smo na zločine
i na beščašća ljudskog duha.
Poslednji čovek će da premine
od gladi sa torbom punom kruha.

Ovi stihovi nose naslov *Zapis iz 1941.*[1] Ali, ma koliko da njima progovara nesigurnost (ona što čini da poslednji čovek umre gladan, sa torbom punom kruha), oni bi mogli da budu i zapis svesti kojoj je potreban rat da bi otkrila svoju oguglalost na zločine i beščašća ljudskog duha, da bi mogla da se vrati »na početke istina«: »Ljubavi nas uvek, / bez obzira na naša umovanja, / vraćaju u predele blistavih pitomina, / kao što nas revolucije i ratovi / vraćaju na početke istina«.[2] Ako ljubav i ne vraća samo u »pitomine«, ona vraća, kao i rat, »na početke

[1] *Dok još ima lasta*, Izd. *Prosveta*, Beograd, 1960.
[2] *Uzgredni zapisi, V; Dok još ima lasta.*

istina« jer vraća elementarnoj egzistenciji, na same izvore bića i ne-bića, koji su jači od našeg »umovanja«, ali od kojih nas, svakako, ne odvaja »umovanje« nego ona »šatra svakodnevice« u kojoj se »oguglava« na zločine i beščašća ljudskoga duha: u kojoj se »počeci istina« gube onako kako se gubi egzistencijalna istinost. U toj »šatri svakodnevice« svest »početaka istina« daje se za ne-svest trajanja, u oguglalosti, onako kako se »krupni mesec dukata« menja za »sitnu paru iz čanka pred šatrom svakodnevice«, jer: »Na vrpci sunca zveckaju adiđari: / jevtina roba briga, poslova i rintanja, / staklene perle osmeha, broševi obećanja / i mali repčić dosade, / okačen negde ko rad' uroka«.[3] Vera u »početke istina«, kao u ono što je prvobitno, i u svojoj prvobitnosti elementarno-stihijno, bez »umovanja« (pa i protiv »umovanja«), srazmerna je otuđenosti od izvornog postojanja; to je vera (čiji plamičak tinjao je ispod pepela svakodnevice i u Radoviću), da ». . . u svačijem životu ostaje / po neka belina, nešto neutrošeno, neispisani neki okrajak — / i nešto neukloplje-no u celinu, / divlje i narogušeno«.[4] To »divlje i narogušeno« jeste ono »neutrošeno«, ali i ono što se ne može promeniti za »sitnu paru iz čanka pred šatrom svakodnevice«: ono što ne može da »ogugla«, kao nekakav sami suštastveni životni nagon koji ostaje nepodmitljiv, kojeg ne mogu da zaslepe i zavedu »broševi obećanja«, ono nešto »neukloplјeno u celinu«, kao u sami sistem sveta ove »šatre svakodnevice«, ono što je tražilo Radovića još u vreme pesama njegove prve knjige *Na putu* (Nikšić, 1934).

Govor, koji je Radović tražio u nekim pesmama ove knjige, imao je da bude upravo govor toga što je »divlje i narogušeno«, i koji odbija retoriku lažnog baroka lažne svesti, one što metafore pretvara, od sredstava otkrića ne-bilog, u »staklene perle osmeha, broševe obećanja«: govor istine Crne Gore, oko 1930 (u ekonomskoj krizi, posle Šestojanuarske diktature 1929). Ta istina je ranoga Radovića okretala socijalnom buntu, ali i poetici i jeziku mlade crnogorske socijalne poezije ovoga doba.[5] I za Radovića, kao i za druge crnogorske socijalne pesnike tridesetih

[3] *Pod mlazevima brzine; Dok još ima lasta.*

[4] *Uzgredni zapisi, IV*

[5] V. o tome u Radovićevom predgovoru knjizi pripovedaka Nikole Lopičića, *Na kamenu*, izd. *Narodna knjiga*, Cetinje, 1953. (Isto, ali ekavizirano, u Radovićevoj knjizi *Ličnosti i dela*, izd. *Narodna knjiga*, Cetinje, 1955.)

godina, pesma ima da ponovi »vododerine života«, ili dušu crnogorskog čoveka koja je »izrovana kao naš kras«: njena lepota treba da bude unutrašnja lepota ove teško ranjene ljudskosti, lepota ove »izrovanosti« koja se suprotstavlja svakom građanskom artizmu, i svakom idealu savršenstva, jer poezija je »traženje puta kao spas«, a idealan pesnik onaj »kroz čije ćemo se djelo sudariti sa sutrašnjicom, kroz čiju će se rešetku riječi osjetiti vododerina života«.[6] Tu, gde Evropa dokazuje svoje prisustvo isključivo žandarmerijskom stanicom na svakom kilometru, gde se nose sukneni obojci »da (. . .) krš ne podbije nogu«,[7] gde je zemlja »ogromno ognjište patnje«[8] i gde se zvonjava crkvenoga zvona pretvara u »beskrajne molitve kamenja« (pa zato »visoko nad planinama leleču ti uzdasi stijena«),[9]

[6] *Jovan Dučić (Povodom knjige »Blago cara Radovana«*, Beograd, 1932), *Razvršje*, januar — februar 1932, br. 1; takođe u knjizi *Ličnosti i dela*. — Radović deli mišljenje o formalističkoj neživotnosti Dučićeve poezije koje su, povodom knjige *Blago cara Radovana*, izrekli u istome času i Đorđe Jovanović (*Beleška o »knezu srpskih pesnika«; Nadrealizam danas i ovde*, januar 1932, br. 2) i Milovan Đilas (*Zapisi*, 1932, god. VI, br. 4), ali njegova kritika je, pre svega, pokušaj obnavljanja osnovnih teza kasnoga romantičarskog duha: potpuno u stilu romantičarskog konzervatizma, za Radovića Vojislav Ilić »znači skretanje sa prirodnog i pravilnog razvoja naše lirike, njeno odvođenje s osnova narodne poezije i života u tuđa podražavanja (!), u jedan sterilni arhaizam, prazno versifikatorstvo, kačiperstvo, u intelektualnu afektiranost i snobizam«. Dučić je »najuspeliji predstavnik takve umjetnosti«, njegova poezija je »stakleni odbljesak tuđinštine.« Zazor od »tuđinštine« razvija se, kao i u duhu romantičarskog konzervatizma, u mistifikaciju o apriornoj osećajnosti slovenstva (». . . bar onog pravoslavnog«), za razliku od, takođe apriorne, bezosećajnosti Romana: »Patnja, kao individualno i kolektivno društveno osjećanje, kod Dučića ne postoji. U tome je on Roman, i ne samo po motivu no i po svom osjećanju. Svi slovenski pjesnici, bar oni pravoslavni, imali su za izvorište svoga djela veliki opseg čovječanske patnje i u životnoj istini tražili moralno opravdanje svoje umjetnosti. (. . .) Zato je klasicizam u slovenskim zemljama, bar sadržajno, ostajao samo zabluda i laž, koju je naše shvatanje, izgrađeno životnim prilikama, uvijek odbacivalo«.

[7] »Da, mi smo Evropa: eto na svakom kilometru žandarmerijske stanice / i u tvojim brdima gvozdene i cinobaritne rude. / Sinovi tvoji su kopači zlata daleko iza vodene granice / gdje sjeverna jutra i polarne noći u zlatnom blijesku rude. / — / Mi još živimo tvojom divljinom kao mlijekom iz majčine dojke, / i ne pitamo da li su i kakvi su mogući još na svijetu progresi. / Da nam krš ne podbije nogu, nosimo suknene obojke / i svakog jutra, kad iz tvojih gora osvane na šumnastoj bukovoj ljesi / crveni krug sunca, naša srca su stisnute pesnice, / i naše oči ugasnule krijesnice« (*Crna Gora, I;* u knjizi *Na putu*).

[8] »Pjevam tebi koja pod ledenim krunama riješ / ogromno ognjište patnje, / tebi koja umiješ da se smiješ / samo kad grom u tebe puca / i da, krvava, rastes samo u grmljavini, / kao rasječena dojka« (*Crna Gora, II*).

[9] *Crna Gora, III*

ideal je elementarnost čija stihija doživa se kao stihija destrukcije izveštačenosti građanskog artizma, a stvarnost je povremeno progovaranje ove elementarnosti, ali i njeno gubljenje u često proznoj (i konvencionalizujućoj) raspričanosti, u kojoj se raspada, podjednako, i snaga ove elementarnosti, i snaga negacije građanskog sveta i građanske kulture, koja hoće tu elementarnost demonstrativno da istakne.

Ova negacija ranoga Radovića ostajala je, svojom poetikom i jezičkom praksom, u krugu socijalne poezije crnogorskih pesnika oko 1930. Ali, ako se Radović jezikom i poetikom svoje mladalačke pobune ne odvaja bitno od ove poezije, on se izdvaja, nesumnjivo, *nihilističkim radikalizmom* te pobune, koji je povremeno (u prvom ciklusu knjige *Na putu)* dolazio do ideološki konfuznog, poetski dublje neosmišljenog, ali neporečnog izraza. Taj radikalizam Radovićev iskazuje se, pre svega, kao antinacionalizam (izrazitiji no i kod jednoga crnogorskog pesnika njegovog naraštaja), i kao antitradicionalizam, ali koji vode, stihijom nihilističko-radikalističke apsolutne negacije, do negacije svake tradicije, pa i nacije, i, čak, do Radovićevog: »dosta nam je istorije«, kao pokušaja negacije same istorije.[10] Ovo »dosta (. . .) istorije« jeste, za njega, »dosta prošlosti«. U njemu se, nesumnjivo, anti-tradicionalistički radikalizam nalazi u istom krugu sa

[10] U uvodniku (nepotpisanom) prvog broja časopisa *Razvršje* (pod naslovom *Na razvršju),* Đuza Radović je pisao: ». . . Otvaramo vrata životu da on grune u naše svijesti, u naše petrificirane navike, okamenjenu inertnost i malodušnost sa svom težinom i nametljivošću svojih bezbrojnih pitanja i problema koji traže svoje rješenje pod jednim neizbježivim imperativom budućnosti. / Naš kulturni i javni život uveden je u sterilnost, u plićake lažno postavljenih pitanja i odnosa koji su, hroničnošću jedne primitivističke zablude, ubijali svaku životnost, zatvarali svaki put za napredak, onemogućavajući svaku osnovu onoga što ima da dođe kao spas i izbavljenje. Osrednje tumačenje prošlosti zamjenjivalo je koncepciju budućnosti i sa lažnim parolama kratkovido se prelazilo preko najosnovnijih pitanja sadašnjice. (. . .) Mi imamo predanosti i smjelosti za jednu dublju i sadržajniju vjeru sjutrašnjice. Jer smatramo da neposredna veza i stalni kontakt sa zdravim narodnim masama rađaju jedino prave smjernice po kojima ima da se upravlja njegov život. (. . .) Dosta nam je istorije. Ako već ništa iz nje nijesmo mogli naučiti, neka naši napori ostanu bar kao opravdanje sadašnjosti, kao jedno pregalaštvo savjesti i snage za svojim unutrašnjim i spoljašnjim oslobođenjem«. Đorđe Lopičić je kasnije, u članku *Nedovršeni književni zamah u Crnoj Gori (Glas Crne Gore, 1933),* podvrgao kritici i ovo Radovićevo »Dosta nam je istorije«: »U *Razvršju* smo tražili jednu književnost koja će biti ‚stvarna', ali ne znajući vrijednost pozitivnih tradicija, govorili smo da nam je dosta ‚istorije' i da ‚iz nje nijesmo ništa naučili', a stvarno nijesmo znali da uočimo velike zakone društvenog razvitka«.

tradicionalizmom, koji, u svome nemirenju sa istorijom, izjednačava istoriju i prošlost, kao da hoće istoriju *da zatvori* u prošlost; pa ipak, to je dozivanje istorije, usred gluvoga doba tridesetih godina, dok »O kocu dobre tradicije psi, u noć, jedan na drugog laju«,[11] i to pre svega zahtevom za oslobođenjem od tradicije i mitologije herojstva patrijarhalno-plemenske svesti. Sukob sa tom sveśću, u stihovima ranog Radovića, u stvari je sukob sa vladajućom moći koja manipuliše tom sveśću, koja tu svest pokušava (koristeći njenu snagu) da suprotstavi autentičnoj svesti autentične stvarnosti: koja svest sve ubrzanije proletarizacije seljaka Crne Gore pokušava da zadrži u okvirima herojsko-epske mitologije. U tome smislu, anti-herojstvo Đuze Radovića ukazuje se kao čin radikalističko-nihilističkog, očajničko-pobunjeničkog, samootkrivanja ove u plemensko-herojsku mitologiju uronjene svesti.[12] Nema tu štiva za antologičara; ali ima tu nečega neosporno uzbudljivog: čitanje ovih pesama, i danas, jeste susret sa jednom očajničkom nadom i sa očajničkom hrabrošću. Trebalo je, zaista, posedovati očajničku hrabrost pa da se, usred još svemoćne patrijarhalno-plemenske svesti Crne Gore tridesetih godina, kaže svom mrtvom ocu, koji je kao heroj pao na Brskovu, 1915: ». . . ne mogu te, mrtvoga, još dovoljno / u sebi uništiti, strti«. To je nešto sasvim izuzetno u crnogorskoj poeziji ovoga doba, koja je, i pre Radovića, već znala za pesničke dijaloge sina sa ocem, u potrebi za generacijskim samoodređivanjem i, istovremeno (pa, valjda, i izrazitije), u žudnji za sjedinjavanjem sina sa ocem, ali koja ne poznaje ovakvo traženje

[11] *Jednom da . . .*; *Na putu.* (V., u istoj pesmi: »Zato sam, eto, rodoljubivo tužan, / jer osjećam da je ponekad čovjek / više mrtvoj misli nego čovjeku dužan«.)

[12] ». . . Da, ti, moj otac, svi naši očevi, / sablje, topovi, puške, rane i bitke. / Svi vi, svi, mogli bi biti svećevi / da nijeste bili obične šitke / za šivanje kolaste azdije . . . / — / U čelo zgodilo te tane, to bješe pjesma smrti. / Ja pjevam da liječim ti rane, / jer ne mogu te, mrtvoga, još dovoljno / u sebi uništiti, strti. / — / Vi ste gradili istoriju heroja, / vojvoda, zastava i groblja. / Za vama je ostao čovjek, krv, gomile gnoja, / znoj i pjesme roblja. / Mističnost bez vjere, vjera bez božanstva, / ljubljena žena Nacija. / Kako je krvoločna ta himera supružanstva, / ta kratkovida vaša Gracija! / — / Pruži mi, oče, ruku, koja je mjesto sina, / u najljepšim njegovim danima, držala smrtonosnu pušku, / da ispijemo u jednom predušku, / kao prosti ljudi, bez zvanja i bez čina, / iz posljednjega vrča nacije / za pokoj mile Slovenije, Serbije, Kroacije, / za pokoj sviju zabluda / nad crnim brdima taštine, / himera bez čari i suštastva, / za širinu ljudske baštine, / za novo carstvo, grlatu pjesmu bratstva / . . . da izlaskom iz herojstva / opet budemo ljudi« (*Jednom da . . .*).

tog sjedinjavanja: jer, dok drugi pesnik (od Đonovića, koji je u tome prvi, preko Zogovića do kasnijeg Dušana Kostića) traži, i nalazi, u zajedničkoj patnji jedinstvo sa ocem, tako da njegov govor *produžava i produbljuje* očevu svest, Radović traži ovo jedinstvo *suprotstavljajući* se očevoj svesti, gestom demitologizacije, koji je, na trenutke, za tu istu svest sámo svetogrđe: »Nije bilo slave, ostale su kosti«,[13] ili (u istoj pesmi): »Istorija tvoja postaje sve grđa«. Ta istorija jeste istorija preobražavanja heroja u nezaposlenog rudara:[14] »uništiti, strti« u sebi mrtvog oca-heroja znači osloboditi ga od zagrljaja ove svesti, uvesti ga, i mrtvog, u stvarnost, pesmom mu »lečiti rane«: »Zašto da prenosimo u drugi iz jednog vijeka, / kao crvljive paprike, / otekle nabubrele jezike. / — / O, dajte sač novog, sirovog žara / il' nek svi ljudi postanu krstovi sa oltara«.[15] Jedinstvo mrtvoga oca i sina, koji je ostao da bi dozivao čoveka iz raspadanja »legende«, i kao u uverenju da se iz »krvi i znoja« ne može da rodi »legenda«, i da samo zato može da se rodi čovek (nekakav apsolutno »čist« čovek, u apsolutnoj »čistoj« istini, bez »legende«), traži svoje raspevavanje kao legenda nad legendama, i mit nad mitovima: kao jedinstvo mrtvih i poniženih, »jer pregaženi, prezreni i mrtvi strašna su vojska svijeta«.[16] To je mitologija očajničko-pobunjeničkog radikalizma (i ne mnogo daleko od anarhističke mitologije jedinstva pobune i smrti), čija snaga ravna je snazi noći, i njenih sila represije, u kojoj se rađa ova mitologija jedinstva živih i mrtvih, kao mitologija usamljenog

[13] *Brskovo 1915 (mom ocu); Na putu.*

[14] V. pesmu *Nezaposleni rudari (Na putu),* koja pripada, i tematski i stilom, krugu pesama o rudarima mlade crnogorske poezije ovoga doba, a takođe i pesmu *Polazak na posao* (u istoj knjizi).

[15] *Iz otačastvenog mira; Na putu.* — U poslednja dva stiha oseća se intonacija i boja glasa Dušana Vasiljeva. Ima te intonacije, u istoj ovoj pesmi, i u stihovima: »Krv mlada u meni još spira / val zavjetnih kumira. / Ustani, prognaj i pljuni / tegobni mrak ovog otačastvenog mira! / — / Zašto na trulom plotu sušimo ponjave stare, / i šta znače, i šta mare / sve te stare buđave trice. / Oko mene i u meni su čelične, vrele žice / pred kojim čovjek pada nice«. Tako se krležijanska pobuna protiv »zavjetnih kumira« (u nesumnjivo *krležijanski* doživljenoj atmosferi noći u kojoj psi »o kocu dobre tradicije« laju jedan na drugog), združuje ovde sa usplahirenošću ogorčeno-očajnog Vasiljeva, koga crnogorski pesnici Radovićevog naraštaja nisu neposredno sledili, ali koji ih je nesumnjivo privlačio, i svojom tragičnom pobunom i svojom negacijom artizma (v. brošuru Milovana Đilasa, iz ovoga vremena: *Slučaj Dušana Vasiljeva*, Nikšić, 1933).

[16] *Lobanja čovjekova pjeva suncu; Na putu.*

pobunjenika. Snaga je u odbačenom (u onome što je »prezreno«), a sama odbačenost (tmina u koju je bačen čovek, njegova »pregaženost«) ukida razliku između živog i mrtvog: treba da budemo pregaženi, prezreni, odbačeni, da bismo se vratili mrtvima, i da bi se mrtvi vratili nama: vrata carstva mrtvih otvaraju se samo prokletima. »Tmina« u pregaženosti živih ista je kao tmina groba, u koju su prognani mrtvi: prezir prema živima isti je kao prezir prema mrtvima, to je prezir koji umrtvljuje živoga, ali koji, takođe, u njegovoj svesti, oživljuje mrtve. Otuda se tu javlja lobanja (bačena, prezrena) kao znamenje pobune: i otuda je pesma ove pobune pesma lobanje na suncu: »U mojim izvađenim očima korijen je novog ljudskog cvijeta, / a moja umrla riječ novo svjetlosno vrelo. / — / Ja sam carica tmine i pregažena čovjeka, / prezrena, ostavljena i beznačajna kao kamen. / Ja lijem zvono ogromnog ljudskog leleka, / moji pobjedni koraci biće krv i plamen«.[17] Ali, zar nije pesma lobanje, u stvari, pesma mrtvog oca: pesma sina koji se, u prezrenosti, izjednačuje sa ocem? Potrebno je da otac bude prezren, da bi mogao ovaj pobunjeni sin da ga prihvati; prezir oslobađa oca od instrumenta i slike društvenog autoriteta: »Trebalo je da jedan od nas pane pa da se razumijemo, / da na slomljenim ramenima dignemo zemlju kao žrtvu, / da radost sječnu tvoje laži / i moju istinu mrtvu / u novu riječ izlijemo, / da potražimo novu vjeru koja će tvoj grob i moj život da osnaži«.[18] To je »razumijevanje« preko žrtve, i to je sjedinjavanje sina i oca, u »strašnu vojsku« prezrenih i mrtvih. To je *pobuna protiv postojećeg sveta koja jedina sjedinjuje oca i sina,* mrtve i prezrene, pobuna koja provaljuje granice između života i smrti (onako kako je, još jedino, provaljuje ljubav, ili ludilo): zato se pesma ove sveobjedinjavajuće pobune (dok »noć đavolski po duši rije, / i rad pjesme, rad slave i rad krvi / rad onog praotačkog grča u vilicama kad se zub o zub mrvi«)[19] jedino može da peva »sumanuto«: potrebno je *saučesništvo ludila* za ovo pevanje koje nadilazi granicu živih i mrtvih (racionalna svest čuva tu granicu, i ne dozvoljava ovo pevanje): »I pjevamo u ovaj ponoćni čas, / dok bijel vije snijeg, / pjevamo kao sumanuti / zori koja će svanuti / i kao valovit, zlatan brijeg / razlomiti se iznad nas.«[20]

[17] *Lobanja čovjekova pjeva suncu*

[18] *Brskovo 1915.*

[19] *Jednom da . . .*

[20] *Brskovo 1915.*

Čuje se ovde (pa makar i kao iz velike daljine) to u očajanju raspevano *bratstvo ludila, pobune i smrti.*[21] Ali, to su samo trenuci, u kojima je obećavalo sebe ono »nešto neuklopljeno u celinu, / divlje i narogušeno«: Đuza Radović ne samo što nije pokušavao da ovo pevanje učini čujnijim, da ga razvije i intenzivira, nego se sve više udaljavao i od svog radikalizma i od ideala pesme kao »vododerine života« pokreta socijalne literature. Već u knjizi *Na putu* postoje jasni znaci njegovoga uklapanja »u celinu«, i to u likovanju duha i stila malograđanske kulture epohe. »Narogušen i divalj« u prvome ciklusu ove zbirke, on je, u drugim njenim ciklusima, bio u stanju da kaže: »čistija su tvoja usta od sveštenoga kandila«[22] (kao da je to sveštено kandilo preživelo sve vratolomne bure njegovoga nihilističkog radikalizma), ili da pevuši *Adieu, Mery* (kao da se, ni jednoga jedinog časa, nije našao makar samo na rubu »ogromnog pustog ognjišta« Crne Gore): »Tvoja je ljubav jutarnje sunce, / Tvoja je duša još pod djevičanskom skramom . . . / Adieu, Mery, — ne idi sa mnom«.[23] Tu se on gubi u pseudo-slobodama tipično malograđanskog »modernizma« kao provincijalnog snobizma i dendizma, u glumi »ležernosti«: »Ne znam da li je ovo suton oko mene / ili duvanski dim. / Gdje je ona? Šeta li sada s kim? / Kelner, otvori, druže, prozor, guše me te hrizanteme / jer, znaš, ja ne volim uspomene«,[24] a njegovo crnogorstvo, zaprepašćeno onim »Adieu, Mery«, završavalo je, kao i »praotačko djedovsko ridanje«, u besmisleno-komičnim stihovima: »Zašto me bridi dlan? / Da li je to glatko milovanje stasalog ženskog tijela / ili

[21] I, da bi se još bolje čulo, treba ga slušati u akustičnom prostoru građanske kulture ovoga vremena kojim su, upravo oko 1930, odjekivali glasovi mitologije zavičajnosti, kao mitologije bludnog sina, u verziji malograđanina koji, ugrožen u svojoj egzistenciji, a nesposoban za pobunu, sanja da se vrati iz grada u selo, ostavljenom ocu, kajući se i samooptužujući, ali osim svoje žalopojke ne nalazi ništa, a najmanje svog oca. Đuzi Radoviću pripada neotuđiva pesnička čast onoga koji je, među ovim bludnim sinovima-pokajnicima, bio pobunjeni sin koji pobunom, »sumanuto«, pokušava da nađe oca; da ga, i mrtvog, digne iz groba: *da rodi svog oca.*

[22] *Zornjača; Na putu,* u trećem odeljku: *Suncokreti.*

[23] *Ja i ti* (u istom ciklusu knjige *Na putu).* Ime Sinklera javlja se tu kao simbol *Nolitove* literature i ideologije, ali ne samo u stihovima bez poezije nego i već na veoma udaljenim vidicima, i kao zahvaćeno ovim *Adieu, Mery:* »Da, ti ne možeš shvatati Šekspira ni Sinklera, / slušaš više mene negoli moje riječi / i dok čitam tvoje oči pune se tugom kalopera, / a tvoje usnice dobivaju neke rumenkaste mliječi«.

[24] *Za uspomenama; Na putu,* u istom ciklusu.

žuljevitost i praotačko i djedovsko ridanje?«[25] Takve nespretnosti u nezgrapnosti, koje kidaju frazu, gurajući je, od jednoga do drugog iskušenja aritmije, pravcem proze, poznaje njegov govor i u trenucima kada je on pokušavao da spoji »praotačko i djedovsko ridanje« sa pesmom sopstvene pobune: kada je pokušavao da zapeva, sumanuto, sa mrtvim ocem; i tamo, to je nesumnjivo stvar izvesne književne nepismenosti Radovićeve u ovo doba; ali, u tim ogluvljujućim nespretnostima, u toj nepismenosti, bilo je (kao, uostalom, i u poeziji drugih pobunjenih crnogorskih pesnika ovoga doba), nečega iskupljujućeg, nekoga pobunjeničkog grča, kojim kao da se produžavao i sami onaj »praotački grč u vilicama«: ta nespretnost, i nepismenost, sve to nevešto i neknjiževno, na samom rubu gluvila (pa i u tome gluvilu), nisu došli do dubljeg poetskog sjedinjenja sa grčem pobune, ali iskazivali su se, ipak, kao *elementi i provodnici van-književnog, van-pismenog života ovoga prezrenog, odbačenog sveta,* pa je u njima bilo nešto od grča i pobune toga sveta, a u svim onim kolebanjima između pevanja i gluvila, u svoj onoj pretnji »nemuzikalnosti« što se oseća, i kod Radovića, i kod drugih pesnika njegovoga kola, kao da se osećala najava jednoga novog pevanja i muzikalnosti usred »vododerina života«. — Ovde, bez toga grča pobune, nepismenost je samo nepismenost, a ne instrument destrukcije (na putu ka novoj pismenosti novoga pevanja): »Neka bi samo kroz ove proste riječi srca, / kojima smeta svako pisano slovo i svaka raskoš rime, / osjetila tugu u kojoj ljubav grca«,[26] ili: »Ne želim da nikad više tvoja svjetska maženja / dotaknu me se u ovoj vedrini ljepote i snaženja«,[27] ili, u trci za što jačim (što nesvakodnevnijim) utiskom, koja se završava porazno: »Ne rashladih ti nikad oči toplinom poljubaca«,[28] »Ni misli ni grijeha nemam za njenu kosu grgoravu«.[29]

Međutim, Radović je brzo i lako savladao ove nepismenosti. Ideal književno-pismenog već je u nekim pesmama knjige *Na putu* ne samo jasno prisutan nego i nedvosmisleno dosegnut, i to kao ideal lakog i »tečnog« govorenja: kao ideal normativnog, ili kao ideal »uklapanja u celinu«. Tu književnu pismenost, kao ovu lakoću (»tečnost«) koju govor nalazi, osvajao je Radović sra-

[25] *Proljeće; Na putu. IV: Pod strunama vjetra.*

[26] *Zornjača*

[27] *Vedrine; Na putu. IV: Pod strunama vjetra*

[28] *Mladost;* isto.

[29] *Starinska priča; Na putu, III: Suncokreti.*

zmerno svom udaljavanju od pobune, koja vraća, podjednako, i »vododerinama života« i vododerinama govora, koja ne poznaje lakoću svoje fraze, jer ne poznaje svoju normu, svoju »celinu«, nego je pobuna upravo kao kidanje norme i »celine« koja se čuva i produžava njome. Već u knjizi *Na putu* nalazio je Radović ovu tečnu melodičnost (kao ničim bitnije ugroženu muzikalnost), menjajući pobunu za »sitnu paru iz čanka pred šatrom svakodnevice«: ta muzikalnost je određena mogućnostima njegovoga sopstvenoga sluha, koje su sasvim skromne, ali ona je »čistija« u svojim osnovnim linijama, u svome osnovnome tonalitetu, u pesmi kojom Radović slavi veče (kao »vilinski čardak u dozivanju za ljepotom, / božansko pokajanje nad umom i životom«),[30] nego tamo gde pokušava, usred laveža pasa vezanih o kolac tradicije, da sumanuto peva sa mrtvim ocem, kao što, izvesno, neposrednije najavljuje tu dosledno sprovedenu čistotu svoje osnovne melodijske linije (iako je, ni tu, ne ostvaruje izrazitije) u stihovima: »Tankim, blijedim prstima dotičem grozd cvijeta, / pa sitne peteljke u nekom skladu pokrenem kao dirke / i jave se iz trave, iz vjetra, kao iz nepoznatog svijeta, / bezbojne, meke, skoro nečujne svirke«,[31] nego u stihovima koji su imali da objave kako »iz svih drumova svijeta, u beskrajnim nizovima, vire crne, raspukle ruke«.[32] Muzikalnost, kao sklad one »bezbojne, meke, skoro nečujne svirke«, jeste kao sklad što se nalazi udaljavanjem od sveta: sklad »grozda cvijeta«, a ne sklad (nepostojeći) sveta iz čijih drumova »vire crne, raspukle ruke«. To raspevavanje nemosti (kao ovoga nemoga »grozda cvijeta«), to pevanje bez ekvivalencije u materijalu neposrednoga zvučanja, kao u materijalu postojećega sveta, jeste raspevavanje ovoga utapanja u svejedinstvo unutar prirode, koje se ovde duhu (i sluhu) pričinjava utoliko stvarnijim ukoliko je on svesniji da ga nema u čovečanskom svetu, i da je neposredno neostvarljiv u materijalu tog sveta: to je simbolizam, u varijanti tridesetih godina, i njegova muzikalnost, koja se traži apstahovanjem, dematerijalizacijom stvari u svesti (kao sklad koji se nalazi zaboravom iskustva nesklada, ali i pokušajem zaborava i samoga naloga za materijalizacijom: pokušajem zadovoljavanja samo slutnjom, i u stvarima, i u sferi govora, lakim unutarnjim treperenjem ritma),

[30] *Veče; Na putu, IV: Pod strunama vjetra.*
[31] *Proljeće*
[32] *Iz otačastvenog mira*

a ne »vododerina života« što otvara, nezadrživo, i vododerine u tonalitetu ove muzikalnosti. To je simbolizam, kao moć ove »crne, raspukle ruke« da se, dodirujući »grozd cvijeta«, *zaboravi* usred muzike unutanjeg brujanja toga grozda, da se tamo izgubi, kao nesklad usred sklada, ali i kao ona *stvarna, nova muzikalnost* što se, u ovo doba, tražila sukobom sklada i nesklada, tonalnog i atonalnog, »grozda cvijeta« i »drumova svijeta«, žudnje za lakoćom govora, kao za samim samozaboravom ovoga sveta, i teškoće govora na koje osuđuje nemogućnost ovoga samozaborava, kao sama nemogućnost da čovek sveta zauvek ostane u skladu »grozda cvijeta«, ili kao mogućnost pobune, čiji duh je, usred postojeće tonalnosti i melodičnosti postojećeg sveta, atonalan i amuzikalan.[33]

To je književno opismenjavanje, kao kultivisanje, kao osvajanje »ukusa« (tako problematičnog u pesmama Radovićeve

[33] Jovan Kršić isticao je da je Radović »od iste umetničke i ljudske građe kao i nešto mlađi od njega Janko Đonović i Nikola Lopičić« i da, zajedno s njima, pokušava da unese u stvaranje »čistu sirovost i prirodnu svežinu svoga kraja«, ali je problem njegove muzikalnosti video isključivo na ravni simbolizma: za njega je Radović »nemuzikalni simbolista« (što je istakao i naslovom svog prikaza knjige *Na putu: Nemuzikalni simbolista, Pregled*, 1934. god. VIII, knj. X, sv. 122). Kršić ne samo što previđa Radovićev pokušaj da »sumanuto« peva sa svojim mrtvim ocem-herojem (pesma *Jednom da . . .*, koja je, radikalističkim pokušajem demitologizacije svesti plemensko-epskoga herojstva, najneposrednije vezana za tu svest, i za Crnu Goru, za Kršića je samo stvar Radovićevog pokušaja »da se približi socijalnoj patetici Krležinoj«), nego previđa i protivurečje koje se otvara između ideala »čiste sirovosti« i simbolističke muzikalnosti (kao transcendiranja svake »sirovosti«). Zato on može da istakne kako Radović, »kada se vodi svojim socijalnim čulom, (. . .) ume da vidi vekovno sužanjstvo čovekovo«, ali zato i može da nađe najviše muzikalnosti tamo gde je Radović najbliži simbolizmu, odnosno gde je najudaljeniji od toga »vekovnog sužanjstva«, a da se uopšte ne upita o prirodi tog »socijalnog čula« koje je, paradoksalno, najmuzikalnije kad je najpriguśenije. — Kršićev kriterijum muzikalnosti je, ovde, simbolistički. Strofa, iz pesme *Sentimentalno raspoloženje:* »vjetri u žitima sakriju srebrne trube. / Razlijeva se, stišava i ponovo diže / val noći. Sve bliže / drveće jedno k drugom navija glavu. / Nebo je leglo u travu«, činila se Kršiću da čak »donekle demantuje (. . .) tvrdnju o nemuzikalnosti njenog tvorca«, a strofa o nemoj svirci »grozda cvijeta«, iz pesme *Proljeće*, inspirisala ga je samo na tvrdnju da je to »lirski najsuptilnije mesto cele zbirke«. Zbog toga Kršić ne postavlja pitanje o pravoj prirodi te simbolističke »suptilnosti« u ovome duhu koji hoće da unese »sirovost« u svoje stvaranje, ali zbog toga i ne naslućuje obećanje nove muzikalnosti, koja je sebe tražila i kroz Radovića i kroz Radovićeve drugove, kao verbalno-poetsko ozbiljenje ne samo »sirovosti« njihovoga kraja, nego i »sirovosti« njihove pobune protiv postojećeg sveta i protiv postojeće kulture (pa, svakako, i ove simbolističke »suptilnosti« i muzikalnosti). Međutim, problem

pobune): kao kultura, u postojećim njenim normama, a ne kao ono »nešto naroguśeno i divlje« što je dozivalo sebe i *svoju* muzikalnost pesmama Radovićevoga očajničko-jarosnog radikalizma. *Radovićeva fraza opismenjavala se naporedo sa umiranjem njegove pobune,* i kroz to umiranje, Radovićevim bežanjem od pobunjeničkoga sebe, na putu ka sumornom, i turobnom, njegovom priznanju (koje je on pokušavao da uzdigne do otkrića opštega, za sve i svakog važećeg zakona): »Mi završavamo sebe kao što noć čini — / bežanjem od onog što je / od nas još preostalo«.[34] On će da obećava (samome sebi?): »sav ću najzad stati u jednu jedinu reč«,[35] i on će da ističe, kao ideal spasenja: »Sići s ovog peska, s pučine / u nečije oči, osmehe i reči«,[36] ali osnovni njegov napor nije bio da se, na pesku sveopšte dezintegracije (kao pretvaranja svega u pesak, mrvljenjem svake celine, zajedništva, identiteta), »pred šatrom svakodnevice«, nađe u toj idealnoj, a nedosežnoj, jednoj reči (kao reči idealnog identiteta, koji ne pristaje na govor, tražeći ovu »jednu« reč), nego je, naprotiv, taj njegov napor bio da se saobrazi volji ovoga peska: da sve pretvori u taj pesak, kao u »fini crni pesak nepostojanja«.[37] Književno (i, uopšte, pismeno), i ovde je ovaj *pokušaj mirenja sa nepostojanjem* (sa prazninom, ne-bićem), pokušaj da se to nepostojanje preobrazi u »fino« (kao u radnji galanterijske robe buržoaske kulture): da se preko njega klizi s lakoćom, kao preko peska; to nije, dakle, samo beznaporno, olako »oličavanje« (i pseudo-metaforisanje) nepostojanja, nego i njegovo preobražavanje od prokletstva u sopstvenu privilegiju, u ovaj »fini crni pesak«, u te reči koje se odvajaju od svakog stvarnog iskustva, i od svakog znanja, i koje upravo kao pesak treba da zaveju to iskustvo i to znanje, kao iskustvo i znanje same atonalno-nepismene (ne-književne) »vododerine života«: »Kao mandalo iza vrata / uklanjam ispred sebe sve što se

muzikalnosti ove »sirovosti« bio je, i ostao, osnovni problem crnogorske poezije revolucionarnog ideološkog opredeljenja: u toj »sirovosti« nalazila je ova poezija (od Đonovića do Radovića) najvitalniju i najznačajniju svoju specifičnost, kao što je, u nemoći da tu »sirovost« produbi do jedne u samoj sebi osmišljenije zasnovane nove muzikalnosti, nalazila, neprestano, i svoje promašaje i poraze, ostajući najčešće više jedno obećanje nego osvojenje.

[34] *Gutljaj modrine;* u knjizi *Dok još ima lasta.* (Svi dalji navodi stihova su iz ove knjige.)

[35] *Otškrinutih vrata*

[36] *U pesku časova*

[37] *Kao da znam*

znanjem zove / i puštam da mi na oko sleće / maljava, mala bubica krilata, / puštam da se pogašena sazvežđa reči / nastane trajno u mojim vilicama / i da mi telo grizu / izgladneli crvi samoće, / i da se na mojim ćutanjima tove / krupne zunzare nemara«.[38] Umesto negdašnjeg »praotačkog grča u vilicama, kad se zub o zub mrvi«, to su ova »pogašena sazvežđa reči«, u stilu nadrealističkog metaforisanja koje je, bez pobune, bez »sumanutosti« pred nepostojanjem, u potpunosti ne samo obespredmećeno nego i preobraženo od instrumenta nekonformizma u instrument konformizma »finog crnog peska nepostojanja«.[39] To je nadrealizam bez bunta, metafore kao »staklene perle osmeha« u tom »finom crnom pesku nepostojanja«: metafora ne nastaje traženjem novoga poretka stvarnosti, negacijom postojeće stvarnosti (postojećeg sistema *odnosa* unutar nje, i postojećega asocijativnog sistema kojim se, na psihičkoj i jezičkoj ravni, reprodukuju ovi odnosi), nego je ili delo pukoga oponašanja, pa i prepisivanja, već osvojenih metafora nadrealizma (»izgladneli mravi samoće«, »krupne zunzare nemara«), ili delo pokušaja zavejavanja (zaturanja) tragova sopstvene egzistencije rečima »bez smisla«, govorom kao »crnim finim peskom nepostojanja«, kao pepelom: » . . . Kao siroče iz bajke šake pepela / prosipam stalno za sobom / pregršti reči bez smisla«.[40] — »Siroče iz bajke«, — to je ovde izraz samosažaljenja, na granici razneženog tepanja samome sebi, ali to je i izraz ovoga lukavstva skrivanja, povlačenja pred nalogom da se prihvati sopstvena egzistencija, u konkretnom svetu (da se taj svet nađe, kroz ovu egzistencijalnu konkretizaciju, sa samim sobom: da se tu neminovna pobuna sa sobom nađe), kao lukavstva vode koju je Radović, u jednome od najlucidnijih trenutaka ovoga svog skrivanja, zatekao kako je »u večnom strahu da lik čvrsti ne stekne«.[41] »Reči bez smisla« nisu ovde delo sudara smislenog i besmislenog, inverzijom smisla (postojećeg) u besmisao, i besmisla u smisao koji sebe traži (kao u najvišim, najtragičnijim, ali i najozarenijim trenucima nadrealističke svesti): umesto toga, to je postojeći smisleni poredak, kao postojeći poredak »smisla reči«, ali samo *olabavljen.* Sve *ra-*

[38] *Ni rad kajanja*

[39] I umesto crnogorskoga govora ovoga »praotačkog grča«, to je ekavština, koju je Radović usvajao udaljujući se sve više i od ovoga »grča« i od poezije »sirovosti« svoje mladalačke pobune.

[40] *Putovanje*

[41] *Na obali*

zmekšavanje nije ovde delo poricanja postojećih oblika stvari i svesti sveta (rastvaranjem njegove čvrstine na putu ka novome poretku, i ka njegovom »čvrstom liku«), nego je delo ovoga straha vode od čvrstoga lika. To je metaforisanje kao lako olabavljivanje postojećeg sistema veza u sačuvanom postojećem poretku, metaforisanje kao unošenje izvesne mekote u surovosti tog poretka, izvesne lakoće u ono što je sudar, i što je prokletstvo: kao što nepostojanje, nepredstavljiva, neizrecíva praznina, — ono *prazno govora*, u kome se govor vraća »na početke istina« (a svest bića ne-biću, »umovanje« gladi tela, i ova glad tela svetu, gladi sveta, njegovoj istini), — ovde treba da postane »fini crni pesak«, tako sve treba da postane »fino«, u tome smislu što će izgubiti svoju čvrstinu, tvrdinu i težinu, svoju grubost, što će postati kao pesak, kao voda, kao ono što je rastvoreno, ili što je sámo rastvaranje, ono što istovremeno objavljuje, ali i skriva, »zaostale krajičke / tvoje prisutnosti«,[42] »maglinom ćutanja, maglinama otsutnosti«.[43] Samoća je, u ovom razmekšavanju, kao »debelo runo«, zaborav je »gusta mahovina«,[44] reči su kao »trulo voće«,[45] beskraj je »tanko platno«, da bih pod njim mogao da »... pesmom mutnom prekrijem nemarno / srce što se grči / srce ovo studno«:[46] ako se pesma ovde ne zaleđuje u sliku iz muzeja nadrealizma: »Naslonjena na kapiju nepoznatog, / s rukom na časovniku sudbine«[47] (tu, gde je i mogućno, u iščezavanju svakog opštenja sa »nepoznatim«, da se ovako »nasloni«, kao u režiji provincijskog fotografa, lažno-leženo, na »kapiju (!) nepoznatog«, a druga ruka da se spusti na sudbinu, kao na kuhinjski časovnik čije otkucavanje zaglušuje zveckanje »jevtine robe briga, poslova i rintanja«, u »šatri svakodnevice«), ona je ovo »mutno« i »nemarno« prikrivanje »srca što se grči«, »maglinama« reči što se odvajaju od stvari »maglinom ćutanja, maglinom otsutnosti« same stvari egzistencije, i svoje sopstvene »stvari« (svog »nepoznatog«, svoje »sudbine«) u toj egzistenciji. Očajanje (oslepljujuće, ali i pobunjeničko) negdašnjeg Radovićevog »Dosta nam je istorije«, pretvara se u utešno-rezigniranu, melanholično-ironičnu pohvalu slabog i kratkotrajnog pamćenja: »Prava je sreća što je pamćenje ljudsko / tako slabo i tako kratkotrajno«,[48] a ova apologija zaborava, koja pokušava da se pretvori u mit o dečaku koji »pretrčava mostove otsutnosti / i za sobom kao igračke ostavlja / napuštena zbivanja« (pa zato »Samo spiralama budućnosti / (...) silazi u ono što je bilo« i »ne prestaje ni u snu / da daleku zvezdu kao leptira / drži za krilo«),[49] ako ne završava u loše prepričanom dučićevskom (buržoaskom-idealističkom) odbijanju reči (»ne puštaj u reč ono / do čega ti je stalo da poživi«),[50] — u ime duha apsolutne lepote i ljubavi, koji je nadmaterijalan, i nadjezičan, i koji zato odbija svaki pokušaj svoje materijalizacije, ali, takođe, i svaki pokušaj sukoba sa svetom, koji je tu neminovan, — na nivou odavno iscrpenog simbolizma, koji pristaje samo na svoje stereotipe: »Taj osmeh ima šum crvenog lišća jesenjeg, / te oči modru tugu ljubičica«,[51] — vodi gomilanju metafora, nađenih na površini ovoga pospoljašnjenog, od materijalnosti (od bunta i patnje) oslobođenog nadrealizma.

To su reči koje ne pamte ništa, jer ništa ne dozivaju; i to su reči koje ništa ne dozivaju, jer ne pamte ništa. To je Dučić koji je prihvatio nadrealističku metaforu pošto je iz nje prethodno prognana materijalnost egzistencije, i, sa njom, i poslednji pokušaj materijalizacije (ostvarivanja) sna, želje, budućnosti (kada ono »ne puštaj u reč...«, o sreći koja je dučićevski lepa samo dok se »sniva«, i dok je »daleka«, sve očitije iskazuje sebe kao *funkciju represije što se zasniva na odricanju od svakog ostvarivanja*, od svake materijalizacije, pa makar samo i ove, u

[42] *Pozdrav*

[43] *Magline ćutanja*

[44] »U debelo runo samoće / uvlačim ruku. Hteo bih / da tople žiške nečijih očiju / nađem ponovo u gustoj / mahovini zaborava« *(Mahovine zaborava)*.

[45] »Prokišnjava nada mnom krov samoće / i krupne kapi neba padaju / na trulo voće / naših reči« *(Pejzaž)*.

[46] *Pišem ti*

[47] *Iz pesama o njoj, I*

[48] *Naopaka misao o mladosti sveta*. — »... Kako bi čovek bio mlad / s iskustvom samo jednog veka / il' samo jednog dana. / Svemu bi bio rad, / sve bi mu bilo novo i lepo, / zemlja bi bila kao tek sazdana, / svakoj bi rani bilo leka. / ... / Na pučini vremena jedro bi tada svako / bilo podjednako svetlo i podjednako malo, / sve ljudsko i božansko bilo bi / ono što jeste i što će opet biti, / i sve bi tada u svoju meru stalo«. — Zato, »valjalo je biti pametan / i ne pisati ništa: / prosto i jednostavno otići sa pozorišta, / otići, kao što se i došlo, tajno«: ali, do te »pameti« nije se došlo: pisanje je uništilo mladost: »Ovako, prva crta il' zarez u kamenu, / učinjen ko zna u koje tamno doba, / ubili su zauvek mladost ovoga sveta / i svu rugobu, jad i zlobu / lišili pravog groba«.

[49] *Dečak*

[50] *Magline ćutanja*

[51] *Da li?*

zoni verbalnosti): Dučić koji svoj anti-materijalizam, i anti-pobunu, aranžira nadrealistički, a ne više simbolistički. To je barok ovoga dematerijalizovanog nadrealizma, *barok metaforičnosti izvan iskustva,* i protiv njega, uveličavanjem reči koja »pretrčava mostove otsutnosti«, bez grča, bez bola (zbog te odsutnosti, koja se pretvara, neprestano, u »fini crni pesak nepostojanja«), i koja je sama ta odsutnost u prividu postojanja. To je reč umesto postojanja, reč kao »staklena perla osmeha«, kao »broš obećanja«, koja se prihvata onako kako se odbija svaki pokušaj realizacije, i svaki bunt, neminovan u tom pokušaju, tako da imperativ: »ne puštaj u reč ono / do čega ti je stalo da poživi« u stvarnosti se iskazuje kao imperativ nebitnoga govora, ili odvajanja govora od bitnosti, — kao imperativ lakoga govorenja, koje počinje tamo gde prestaje sukob reči i stvari (gde prestaje imperativ verbalne materijalizacije stvari i ostvarivanja reči).

To je lakoća govora, jer to više nije »vododerina života«; i to je *pristajanje na govor, jer je odustajanje od pobune, koja je uvek i pobuna protiv govora, i preobražaj govora upravo tom pobunom,* kao u doba kada je Radović, otkrivajući da »Uzdah zadnji je kao uzdah prvi: / čovjek, ropstvo i vlast«, otkrivao da »Sve drugo je plićak, nečistoća i smrad, / slavna je samo glad«, stižući do same ove pobune protiv govora čija slava tamni tu, gde »slavna je samo glad«:

Na štapu slave, na krilima života
koračaju zvijeri gladi u čovjeku.
U glasu svom i u njegovom odjeku
jastrebov kljun slušam kako zijeva,
kako bije.
Ispod plavetnih nebeskih krasota
čujem kako čovjek svojoj krvi pjesmu pjeva, —
i ničeg više nije.

I ničeg više nije
pod rumenim perjanicama sunca
do krv pjesme i pjesma krvi,
do zglob, mišica i strast.
Uzdah zadnji je kao uzdah prvi:
čovjek, ropstvo i vlast.

Korak zadnji je kao korak prvi
pod toplim ognjištima neba:

ironija smijeha, tuga nasušnog hljeba,
u vidu ljudskom jesenji duguljasti crvi,
zub, mač i rebro,
drljača dneva što svijest i tijelo mrvi,
rana žeženo srebro.

Škrip dana što lomi dušu i tijelo, —
slavna je samo glad.
Dolina života i nebo cijelo
ispunili su, ispuniće samo krv i rad.
Sve drugo je plićak, nečistoća i smrad,
slavna je samo glad.

Radović je ovu pesmu nazvao *Putnik,*[52] ali u njoj, stvarno, nema ni putovanja ni puta: to je radikalizam, koji odbija kretanje, jer pristaje samo »na početke istina«, kao na istinu gladi, koja je istina svih istina postojećeg sveta »krvi i rada, ropstva i vlasti«, i koji zbog toga ne pristaje ni na govor. »Sve drugo«, osim ove istine (sve, pa i sam govor), jeste »plićak, nečistoća i glad«: kao da glad (»zver gladi«: ono »divlje i narogušeno«, ono trajno »neukloplјeno u celinu«) vraća »na početke istina« tako što upravlja kraju govora; kao da vraćanje »na početke istina« izvodi iz govora, pa je zato *početak istine kraj govora.* To je radikalizam, kao redukcija svih istina na jednu (sveobuhvatnu) istinu, koja zahteva i redukciju govora, pa se zato, i u ovoj pesmi, koja označava najveći verbalni trenutak Radovićevoga mladalačkog radikalizma, sve zatvara u krug: »Korak zadnji je kao korak prvi«: strofa »zadnja« je, suštinski, kao strofa prva, u ovoj kategoričkoj definitivnosti koja govor zatvara u rečenice-definicije, koja izaziva teškoću govora, zahtevajući da se iz strofe u strofu prelazi ponavljanjem rečenica (pa je to neposredno ponavljanje, kao na kraju prve i na početku druge strofe: »i ničeg više nije . . .«, ili posredno, uz sasvim neznatne varijacije, kao između druge strofe: »Uzdah zadnji . . .« i početka treće strofe: »Korak zadnji . . .«), i vodeći izvesnoj monumentalnosti, koja je ravna ovoj bezizglednosti kretanja-govora. To je, svakako, sama *tautologija apsolutne istine, ili tautologija radikalizma kao apsolutne negacije,* koja je bezizgledna; to je bezizglednost

[52] To je završna pesma ciklusa *Riječi o nama* u knjizi *Na putu;* v. takođe u knjizi *Dok još ima lasta* (u ekavskoj verziji).

govora, oslepljivanje, nesposobnost za sliku, za komunikaciju opšteg i pojedinačnog (u svetu, ali i u svesti) pa zato ti i ne može da bude slike (kad se javi, ona je napadnuta konfuznošću: »... u vidu ljudskom jesenji duguljasti crvi«), još manje metafore: metafora je nemoguća u ovoj bezizglednosti, u ovome nihilističko-radikalističkom odbijanju ma kakvoga kretanja između pojedinačnog i opšteg (u tome odbijanju koje je iznuđeno odbijanjem ma kakve individualnosti, kao odstupanja od opšteg, ali je *zato* i odbijanje opšteg, koje je samo u dijalektičkom jedinstvu suprotnosti sa individualnim, kao konkretno-egzistencijalnim, apstrahovanje tog opšteg). Metafora je zato osuđena na konvencionalnost, i onda kad je »pod rumenim perjanicama sunca«, ili »pod toplim ognjištima neba«, a ne samo apsolutno banalna »pjesma krvi«, »tuga nasušnog hljeba«; radikalistička redukcija, na ravni govora, ovde se iskazuje kao redukcija na konvencionalnost: ono »prvo«, što nas čeka, ono pre nas, u jeziku, to nije ništa »divlje i narogušeno«, nego je to konvencionalno: pre nas nije divljina, nego društvo, i njegove konvencije kao kavezi za »divljinu«, pa zbog toga radikalistički redukcionizam završava (protivurečno osnovnim intencijama radikalizma) kao konvencionalizam.

Ali ima tu *unutrašnjeg patosa, u ovoj bezizglednosti govora,* i ima ritma i »muzikalnosti« tog patosa ponavljanja: ima tu snage do koje govor dolazi upravo u ovom odbijanju govora. Treba pesmu *Putnik* čitati, uvek iznova, između dve kasnije pesme Radovićeve, treba se vraćati duhu njene turobne ozbiljnosti, njene kategoričnosti koja bi sve linije sveta, svesti i govora da svede na liniju jedne jedine, proste, rečenice: »Slavna je samo glad« (ili, još: »čovjek, ropstvo i vlast«), pa da se njegov kasniji, pseudo-nadrealistički barok površinske metaforičnosti, otkrije, u potpunosti (i čak najneposrednije čulno, fizički), kao delo duha koji bi da »pretrčava mostove otsutnosti«, kao delo pokušaja mirenja sa »šatrom svakodnevice«, koja je šatra ove »otsutnosti«. To je konformizam, koji podjednako pokušava da prihvati nadrealizam (odvajajući, ga, ovako, od duha pobune), i pesme Luke Sarića, kao »pesme koje mogu nešto da kažu i današnjem čitaocu«.[53] Ponekad, istina, »pas ogorčenja«, usred ove sve

[53] Pedesetih godina, u trenutku kada je, u otporu dogmatizmu, nadrealizam ponovo sticao pravo na postojanje (omogućavajući stvarnu poetsku obnovu, ali i nalazeći se na putu svoje sve veće popularizacije, postignute po cenu uništavanja njegovoga duha pobune, kao na putu da postane i tehnika novog konformizma), Đuza Radović je, zajedno sa Miloradom Panićem-Surepom, sastavio zbornik *Srpska rodoljubiva lirika* (izd. *Prosveta*, Beograd, 1952). U ovom zborniku, u kome »odgovornost za izbor i redakciju snose, za stariju poeziju Đ. Radović, a za izbor iz poezije između dva rata i svih živih pesnika M. Panić-Surep«, i u koji su uvršćene »samo one pesme koje mogu nešto da kažu i današnjem čitaocu«, nije samo Dragoljub Filipović predstavljen sa deset pesama, i Jovan Dučić sa šest, dok su objavljene tek dve pesme Oskara Davića (koliko i Jovana Dragaševića ili Milana Kujundžića-Aberdara, ili Živka Milićevića, a takođe i Đuze Radovića i M. Panića-Surepa), nego je štampana i pesma Luke Sarića *Srbiji:* »O, Srbijo, mila mati! / Uvek ću te tako zvati. / Mila zemljo, mili dome, / Na krilu ću svagda tvome / Srećno živit' k'o u raju. / Gde miline večno traju. / U tebi je ono sve, / Za čim srce moje mre. /. . ./ Ti si meni zemni raj, / U kom ljupki cveta raj. /. . ./ Jer u tebi srce bolno / Oseća se zadovoljno. / Na kriocu samo tvom / Uteha je srcu mom. /. . ./ Prosti deci, mati mila, / Što su tebe uvredila; / Prestan' gorke suze liti, / Deca će se popraviti«. — U ovo doba, ali i kasnije, Đuza Radović pisao je kako je »Noć kao kosovska tuga / pritisla i mrači čelo« *(Noć u Biljardi),* i dozivao je svoje dečaštvo, da bi mu digao »času optimizma«:: »Dečače mali, s modricom sred čela, / ti što ne zna šta je ni zloba ni pizma, / nestaško dragi, napasti svog sela, / tebi dižem ovu času optimizma«, sanjajući da, u travi, »nenadno urlikne od čudne miline« (»Da opet, ko' nekad ležeći u travi / . . . / nenadno urliknem od čudne miline«, — *Prolećna pesma),* uprkos svom otkrovenju da »najgluplji tek među nama od sebe naprave mit / i svoje udivljenje pred lepotama sveta / pretvore u hvalospev sebi, u crni štit / na kome istorija, prepuna pizme, / šara rugalice i piše aforizme« *(Samo za jedan san pred svojim zavičajem;* sve u knjizi *Dok još ima lasta).*

[54] *Pejzaž*

poraznije odsutnosti (kao usred praznine u kojoj onaj Radovićev »repčić dosade« iz šatre svakodnevice nije okačen kao »rad uroka«, nego dobija užasavajuće razmere same smrti), preti da zalaje na tu prazninu, i da prekine govor ovoga površinskog metaforisanja kao »magline ćutanja, magline otsutnosti«, i to naporom bukvalizacije metafore, pravcem ka fantastici pejzaža unutrašnjosti, njenim ospoljašnjivanjem: »Vezan pored plota / dosade, kosmat i velik / pas ogorčenja laje / na prazan drum, na drvorede«.[54] I to je, povremeno, izvesno približavanje poetsko-misaonoj konkretnosti, — kao ovde, gde se otkriva (a ne zamagljuje) arhitektura dosade i ogorčenja, u praznini, — ali se lavež ovoga »psa ogorčenja« potiskuje, metaforisanjem na površini (»plot dosade«, »pas ogorčenja«), *uvek u istom strahu vode da ne stekne čvrstinu,* u neprestanom razvodnjavanju ogorčenja, očajanja u dosadi, u praznini, čuvanjem te praznine između psa i ogorčenja, između konkretno-predstavljivog i apstraktnog, kao čuvanje te vode u kojoj, tek jedva uznemirenoj, od stvarnosti tela i misli ostaju samo veoma udaljeni refleksi, ukoliko se sve ne izvitoperava lovom na efekat po svaku cenu, pravcem komike usiljenosti: »U gustu piktiju mraka / zakivam oštre eksere

briga«,[55] ili; »Kablom mesečine ona će biti vezana / za jedan daleki časovnik bola«.[56] Ni »piktija« ni mrak, ni briga ni ekser, nego *nešto između* konkretno-materijalnih stvari iskustva i duševne istinitosti; ni to iskustvo, ni ta istinitost, nego prezir konkretno-egzistencijalnog, čulnog, materijalnog, predmetnog i *čvrstog* u svojoj egzistencijalnoj i fizičkoj predmetnosti, i strah od duševne istinitosti, koja je tamo gde je ova egzistencijalna materijalnost. To je strah od čulno-materijalnog, od egzistencijalne konkretnosti, od ogorčenja, u koje posvećuje ta konkretnost, i to je strah od straha, jer, svakako, i » . . . sred najveće tišine, / nešto je uvek budno / i svaki čas neki od strahova u nama / zalaje iznenadno«.[57] To je strah da ovo nešto uvek budno ne »zalaje iznenadno«, i to je govor kao proizvođenje ispražnjujuće tišine, kao noć govora. Tu će Radović da se upita: »ko da pogodi vrata iz ove noći«,[58] i tu će on pokušavati da nam objasni kako »Mi (. . .) nismo, zna se, drugo nego slike / onoga što bejasmo i što ćemo tek biti, / pa ipak mi nismo hotelska vrata / koja se u krug okreću i koja se / i otvraju i zatvaraju podjednako«,[59] ali istina njegove reči i njegove misli jeste upravo kao istina ovih hotelskih vrata: istina ovih metafora koje istinu »otvaraju i zatvaraju podjednako«: »Po mutnim vezama svoga života / razmeštamo žutu jagorčevinu uspomena / i dimom svojih briga, krajičkom svojih vena / ispuštamo stalno u belinu dana / gar svojih sudbina«.[60] Uspomena, brige, sudbina, traže da se otvore istovremeno kada se zatvaraju ovakvim metaforisanjem, a iza njih ostaje praznina kao kob hotelskih vrata Radovićevih koja ne mogu, nikada, ni da se otvore ni da se zatvore: kao kob obezličavajuće praznine.

To je pretnja bezličnosti, koja, na trenutke, izaziva u Radoviću želju da izađe iz ove šume pseudo-nadrealističkog metaforisanja na proplanak sopstvene istine: »Nisam siguran da su moji dani / više moji nego ma kog mog suseda«,[61] i da tom metaforisanju suprotstavi sopstvenu svest, ali ta svest ostaje na ravni refleksije koja nije više njegova no ma koga njegovog suseda: »Teče reka i traje, / nikad ista, nikada u istom činu (. . .)

[55] *I za male ptice*
[56] *Nepoznatom namerniku*
[57] *Leje tišina*
[58] *Otškrinutih vrata*
[59] *Samo za jedan san pred svojim zavičajem*
[60] *I naše su istine*
[61] *Grad*

Rekao bih, slično ovoj reci, / da i život dotiče i ide«,[62] »Čovek je smrtan i pre rođenja, a mrtav često i pre umiranja«,[63] »Ne umire sve sa danom svoje smrti«,[64] »Sve ima svoje mere i svoja prostiranja, / granice, oblike u kojima se živi, / u kojima se opstaje i nestaje«,[65] »drvo je i raslo da bude sečeno«,[66] »Uvek se nađe neko koji tabana po mraku / i od straha ne može upomoć da zovne«,[67] »možda postoje dva vidika, / jedan sa ove i jedan sa one strane«,[68] »stvari se kreću / i ljudi misle u krugovima«,[69] »jer tuga može da sprži kao vatra«,[70] »jer misao je uvek strah«.[71] Nikakav subjektivistički relativizam (sve i da je bolje stilizovan no kod Radovića: »I naše su istine kao i naši vidokruzi, / čas šire, čas uže, uvek drukčije«),[72] ne može u ovoj banalnosti da otkrije ništa »drukčije«, pravcem individuacije. Otuda se nemogućnost stvarne individuacije iskazuje lovom na originalnost (i to uvek bukvalizacijom metafore), u želji za igrom, kao za oslobođenjem od ne-igračke ozbiljnosti (u želji da »ispod kape izviri / zakovrčeni pramičak bezbrižnosti«),[73] ali sve je to, na kraju, ovakvo mađioničarstvo: »U tanki list mesečine / zamotavam ovu tišinu / i hteo bih da je kao rezervnu cigaretu / stavim za uvo«,[74] ili ovakva akrobatika: »Kad letnje žege u mozak zasvrdlaju, / ulazim u telegrafski stub / i celog božijeg dana / slušam poruke ljudske / i duša mi se zaraduje / i ožalosti jako«,[75] ukoliko ne i ovakva alegorijsko-fantastična priča: »Na ulazu u Pompeju prišla mi je grupa staraca / i suri tepih mudrosti prostrla na mome putu. / Kada se vratih, ponudih im da sa moga dlana / poližu malo pepela od pre dve tisuće leta. / Oni brzo skloniše glave iza debelih knjiga. / Na rubu istorije koza jedna kočoperna / brstila je naljuto i kratko lišće gloga«.[76]

[62] *Na obali*
[63] *Pišem ti*
[64] *Pred lukama zaborava*
[65] *Pišem ti*
[66] *Zavičajna jesen*
[67] *Ne gasite*
[68] *Iznad svih doglednosti*
[69] *U krugovima*
[70] *Pocrneli od tuge*
[71] *Iz pesama o njoj, I*
[72] *I naše su istine*
[73] *Pustite neka ispod kape izviri*
[74] *Leja tišina*
[75] *Putovanje*
[76] *Palma*

Od negdašnjeg »Dosta nam je istorije« ostala je samo ova maśta, kao »koza kočoperna«, da tu »na rubu istorije« (na rubu stvarnog postojanja i stvarnoga govora), brsti ove reči i slike kao »lišće gloga«. To je ona glad, koja je nekada bila jedino »slavna«, a koja se preobrazila u glad ove koze kočoperne na rubu istorije: glad »nad ognjištem nepoznatog«, koje utoliko više opseda svest ukoliko je dublje otkriće bezličnosti, pa zato »nad ognjištem nepoznatog tiganj se moj okreće / i ja, stojeći na mrtvoj straži, / jednako ložim vatru / pod šupljí kotao gladi«.[77] Reč ovoga »šupljeg kotla gladi« jeste reč koja se »prośupljila, dotrajala«,[78] jer se odvojila od »vododerina života« i od zemlje postojanja; njoj čovek poželi da kaže ono što je Radović rekao svojoj duši: »Najedi se zemlje, / da budeš teška, / da vučeš nadole, / da te ništa ne može podići u visine, / najedi se zemlje kao što katkada / gladni kurjaci čine«.[79]

[77] *Tako to traje*

[78] »Zamrsila se umovanja, / iskidala se iskustva i mašte, / rasprsnule se koštice znanja / i reči, dobre reči naše / prośupljile se, dotrajale« *(Iznad svih doglednosti).*

[79] *Duši;* poslednje reči u knjizi *Dok još ima lasta.*

Jovan Radulović

Jovan Radulović molio je Gospoda da ga primi, ali je hteo da ode, u časovima očajanja, »Tamo gde je sve — tabula rasa, / . . . / tamo gde nikad niko ni slova ni reči ne kaza, / gde nema majmuna, igračaka, ptica«, ali gde, takođe, »nema književnika, pesnika, fariseja«.[1] Ne zna se zašto su mu ovde bili krivi majmuni, igračke i ptice, ali zna se otkuda ova njegova mržnja na književnike i fariseje: ostajući, i motivima i jezikom, u okvirima poezije pre 1914, on je mogao, u novom vremenu, da se teši samo pomišlju da su i mnogi »veliki pisci bivali za života nepravilno ocenjivani ili potcenjivani«, ali »posle njihove smrti, kad su se revidirali dotadašnji pogrešni sudovi, došli su — koliko ironije u sudbinama ljudskim! — panegirici, venci, pohvale«.[2] U ovome ga je, svakako, podržavao i Sima Pandurović, koji je u predgovoru njegovoj prvoj knjizi pesama *Za utehom* (izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1926),[3] pokušavao Radulovića da suprotstavi poeziji novog vremena: na marginama njegovih stihova, oglašavao je on da se nalazimo pred obnovom lirike. Poezija Radulovićeva ». . . pokazuje da smo pred erom konstruktivne akcije za obnovu naše umetničke poezije, čiji je razvitak, sa pojavom krupnih političkih događaja u leto 1914. godine, bio naglo presečen. Posle nekoliko godina stagnacije, zatim lutanja i

[1] *Ničevo,* u knjizi *Večeri tajna i saznanja, Izdanje Grupe sarajevskih književnika,* Sarajevo, 1930.

[2] U predgovoru knjizi *Večeri tajna i saznanja: Za odbranu prave poezije.*

[3] *G. Jovan Radulović u našoj novoj lirici*

borbe sa (. . .) atacima na svaki smisao, naša poezija se vraća na svoje prirodne i jedino moguće osnove. (. . .) Ako nije suvo racionalistička, intelektualistička, ona nije ni iracionalistička, tj. besmislena, kao što su to zahtevali sumnjivi apostoli uništavanja. Ako nije usko realistička, ona je realna i prirodna, uprkos takozvanim pokušajima ‚nadrealizma' koji je hteo njeno odvajanje od našega unutrašnjeg života, neposrednog iskustva i istine. Poezija u svojim najvišim oblicima, metafizičkim intuicijama može stajati supra rationem; ali ni tada ona ne može biti contra rationem, suprotna razumu, kao što ne može biti suprotna ni osećanju«.

Istom prilikom, navodeći imena pesnika koji zaslužuju da budu pomenuti, Pandurović je pretpostavio Živka Milićevića i Marka Vranješevića Rastku Petroviću i Milošu Crnjanskom.[4] Ipak, za samu stvar Radulovićeve poezije, teže je što je on tvrdio da Radulović »nije Jovan Dučić, koji je potpuno zaboravio sredinu iz koje je ponikao, za koju je dugo bio vezan, a koja ga više nimalo ne inspiriše u njegovoj egocentričnoj, artificijelnoj poeziji«, iako je teško pretpostaviti da nije uočio da su oni osnovni, pa i najizrazitiji, tokovi u Radulovićevoj poeziji upravo Dučićevi, i to u toj meri da bi se moglo reći da je Jovan Radulović, svakako *najizrazitiji Dučićev epigon.*

Istina je: Radulović je pisao pesme o svome zavičaju: u prvoj njegovoj knjizi, *Za utehom,* to su opisi hercegovačkog pejzaža, i jedna hvala kopačima, u proleće, u stilu Šantićevog obogovljenja rada (ali, na ivici groteske: »dok priroda ludo muzicira«);[5] u drugoj knjizi, *Jesenja pregaranja* (izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1928), i najverovatnije pod utiskom ove Pandurovićeve pohvale njegovoj zavičajnosti, toga je znatno više i, što je ovde upravo

[4] »Bilo bi ipak nepravedno pomisliti i verovati da se posle rata nisu pojavljivale i dobre pesme sasvim mladih pisaca. Kao dokaz protiv takvoga uverenja mogao bi se ispisati jedan niz imena i prilično obilan registar pesama koje zaslužuju pomena i pokazuju da lirska raspoloženja nisu ni danas izumrla; da su se ona objektivirala u prilično broju dobrih, katkada i odličnih pesama i da naša poezija nije ni danas bez svojih mladih i korisnih talenata. Treba se setiti Dušana Vasiljeva, Božidara Stojadinovića, Desanke Maksimovićeve, Gustava Krkleca, V. Massuke, Ž. Milićevića, Radoslava Dragutinovića, Frana Alfirevića, Marka Vranješevića, N. Mirkovića, i još tolikih drugih — slabijih možda samo po broju objavljenih stihova stvarne vrednosti, i zato manje poznatih.«

[5] U pesmi *Kopač u proleće:* »Kroza me struji proletnji ritam / S mojih zelenih vinograda; / Proleća ovog hoću rada, / I s motikom u svoja polja hitam. /. . ./ O u slavu božjeg blagoslova, / I za lepotu ovog truda, / Uskopaće se cela gruda, / I svaka će brazda biti nova! / — / I svaki će zamah dati ploda, / Uzrela

nametljivo, to je stalno nastojanje da se pogleda u oči bedi hercegovačke sirotinje: pesme *Gost, Pod krstom* i, naročito, *Na prašnjavoj cesti* (sa veoma jakim socijalnim akcentima),[6] nedvosmisleno potvrđuju da je Jovan Radulović hteo da bude i pesnik svoje zavičajne »sredine«. Međutim, ovo šantićevstvo Jovana Radulovića je, versifikacijski, slabije od stihova koje je on pisao povodeći se za Dučićem, »koji je potpuno zaboravio sredinu iz koje je ponikao«: iako je prisluživao (šantićevski) kandila senima svojih predaka, na ognjištu u kome se pepeo ohladio, — nalazeći, u tome, i bolje stihove od ovih, u kojima on »miriše« »prošlosti (. . .) trag«: »Volim ići starim stazama / u veče, / prošlosti svoje mirisati trag« (!),[7] — najizrazitiji Jovan Radulović ne ide stazama svoje prošlosti, nego pokušava da ide *»izgubljenim* stazama«: ». . . Najlepše je veče kad dođe iz rane, / *najdraže su uvek izgubljene staze«.*[8] Ne »stare staze« melanholičnog, šantićevskg bugarenja, nad ohlađenim pepelom prošlosti, nego ove »izgubljene staze« koje su staze (bez staza) izgubljenosti za svet i sve neposredno-egzistencijalno, u *sutonu* i *večeri,* kada je najviši ideal: »Pretvoriti se u šum, stopiti se / u žubor potoka i vode, / sutonskim odblescima opiti se / da ne znaš kud noge te vode«, i kad se čini: »sa zvukom ću nestat', i umreću / s mesecom što se krvav šulja«.[9] To je ideal simbolistički, i to u

ploda ovoga leta, / Svaka će muka biti sveta, / I biće sreće, i biće roda — / — / Dok u tom blaženstvu punom mira / Što se prikrada mojoj stazi, / Osećam kako u ekstazi / Sva priroda ludo muzicira . .«

[6] Ne, dakle, više pesma »u sreću blagodatnog rada« (ili rada »u slavu božjeg blagoslova«), nego pesma o hercegovačkom kršu u kome »nema milosti za nas«, dok na suncu tucamo kamen (pa tu ni ptice ne pevaju, a kamoli da »sva priroda ludo muzicira«); ». . . Prašnjava, pusta pukla je cesta — / ti tucaj na suncu kamen, / Nadanja nema. Zauvek nesta / sa neba utešni znamen. / — / Muči se, kupaj večno u znoju, / i sutra kao i danas. / U kršu ovom tice ne poju, / i nema milosti za nas« *(Na prašnjavoj cesti).*

[7] U pesmi bez naslova *(»Znaš li kad smo putovali?«); Jesenja pregaranja.*

[8] To je aforizam kojim se, dučićevski (i u Dučićevoj intonaciji), zaključuje strofa (na dučićevskim, takođe, večernjim vodama): »Predeo tajanstven dušom progovori. / O kako je dobro blizak svemu biti . . . / Pusti bolno srce nek kuca, nek gori! / U večerašnjoj tuzi biće ćeš srećan i ti. / — / Jer ovoga časa kad se smiraj rodi / I prekrije mirna polja zarancima, / zar ne vidiš *odsev svih snova na vodi, / svaka čežnja kako svoju boju ima?* / — / Pusti bolno srce nek slobodno plane / zalascima mekim koji već prolaze: / *Najlepše je veče kad dođe iz rane, / najdraže su uvek izgubljene staze« (Na večernjim vodama;* v., u istoj knjizi, *Senke prolaznosti, V:* »Jer vatre naših svetih pokajanja / još nisu pravo s bolom oplakane — / *Jer sreća dođe samo kad se sanja, / lepota samo dolazi iz rane«).*

[9] *Muzika sutona; Jesenja pregaranja.*

Dučićevoj verziji i intonaciji, kao intonaciji traženja beskraja, koje (traženje) od rezignacije stvara sredstvo ovoga spasonosnoga gubljenja, u beskonačnost, tonom sve veće smirenosti, mekoga zaokružavanja strofe, ali i ovim glagolima u neodređenome načinu (»pretvoriti se . . .« »stopiti se . . .«), koji kao da je »način« same te beskonačnosti, jer je s onu stranu vremena (vremenski neutralan). »Smiriti se, smiriti se, / ne hoteći prošle rane, / nego smerno skrušiti se. / . . . / Smiriti se, smiriti se, / sa večnošću miriti se«,[10] to je utonuti, i telom i mišlju, u suton,[11] putem ka noći (ka beskrajnosti, ili *tabula rasa),* kada »misli u zalaske tonu, / i s prostorom se duša izjednači«;[12] »izjednačiti se« sa prostorom, kao razliti se po prostoru, kao *»zaći«,* iščezavati, sve rasejavati, sve utapati u zvučnu magmu i maglu *utehe* što bi imala da počne tamo gde prestaje svet, ali gde prestaju i čula i misao (a ne samo sećanje); tamo gde prestaje napor *kazivanja:* »Neka se nikad od srca ne kaže / preživljena radost, tuga, suton, zore; / K'o dragulji bol do bola nek se slaže, / Tužni cvetovi *nek venu, a ne da izgore«.*[13]

To je ideal *pregaranja* svega, koji će se javiti već u prvoj knjizi Radulovićevoj, i koji će izbiti u sâm naslov druge njegove knjige, *Jesenja pregaranja.* Poezija je, u svetlosti ovoga ideala, — kao u tumačenju Dučića, ali i Pandurovića (onog posle prvog svetskog rata), — »liturgija u slavu Lepote, služba jednom uzvišenom idealu koji ima svoj koren u metafizici naših unutrašnjih stremljenja da se približimo jednoj višoj utehi, da se naslonimo na jedan viši duhovni podporanj u ovom varljivom životu, i da naše životne radnje obasjamo onim transcendentnim smislom ljubavi i sna«.[14] Ona je traženje »prazničnih preobraženja« (velike svetlosti smirujuće transcendencije), ona je *praznik,* ali zbog toga njena reč *»ko prazničko zvono zvoni«.*[15] To nije samo reč koja se rađa u užasu od Drainčevoga: »Majku mu! 27

[10] *Smiriti se; Jesenja pregaranja.*

[11] » . . . Zapêva duša u stone; / da purpurne ostanu vode, / da pokoj u tugu utone / sa kraja na kraj sveta; / ljubav i čežnja da rode / miris usnula cveta« *(Pesma u suton; Jesenja pregaranja).*

[12] *Senke prolaznosti, I*

[13] *Za srećom; Jesenja pregaranja.* (V. tu i dučićevski ideal žene u tajni: » . . . velom tajne nek je srce prekriveno; / san očiju tvojih neka bude java, / za uvek tajna, neshvatljiva ženo!«)

[14] *Za odbranu orave poezije*

[15] »Uvek u lêtu za utehom, / k'o prazničko zvono reč moja zvoni; / i svi što su nemoćni, boni / dočekuju me sa osmehom« *(Vrač; Jesenja pregaranja).*

godina Hristu ne požalih se na svoje stradanje«,[16] nego je to reč što se rađa u užasavanju od »današnjega meteža« uopšte, i koja, odbijajući »jevtine senzacije« i »naelektrisane grmljavine« toga »meteža« (sve, a ne samo one Drainčeve), pokušava, u vreme kada je Drainac od konzerve sa đubrišta hteo da napravi liru (i kada je, za Rastkom Petrovićem, vikao ovo svoje »Majku mu . . .«), da bude kao Sikstinska kapela usred svakodnevnog »meteža« ove civilizacije: »viši duhovni podporanj u ovom varljivom životu«,[17] ili *kao Miloska Venera usred »naelektrisane grmljavine«,* i to u dučićevskoj pseudo-simbolističkoj verziji: »Pogledi su zamagljeni tvoji, / Bol zadahnut mirom elegije; / Duh lepote tvojim telom bije, / Dah muzike tvoju dušu boji«.[18] Pred tom Miloskom Venerom, kao i pred Sikstinskom kapelom, nije umirao u Jovanu Raduloviću samo »metež dana« (Rada Drainca i svih ostalih »sumnjivih apostola uništavanja«), nego je iščezavao, nepovratno, i hercegovački krš njegove sirotinje, a da gotovo nije stigao ni da krikne; Radulović se setio, *u Florenciji,* toga svog hercegovačkog krša, ali ovako: *»Tu je lako tebi moliti se.* / A molitva našeg siromaha? — ‚Pati i skri se, / Skapaj k'o jadnik, umri bez daha'. / — / Ja sam onaj mrski putnik što ti / zavidi bezumno, Florencijo! / Ti si večno kandilo lepoti, / Umetnika san te je odnijo«.[19] Pred Miloskom Venerom, tražio je Radulović »dušu antike« na ustuk »molitvi našeg siromaha« (ali i na ustuk poeziji): »Pokret skriven, vreo i diskretan,[20] / — /

[16] U tekstu *Za odbranu prave poezije* Raćulović navodi ovaj Drainčev stih (iz pesme *Noćne meditacije jednog beskućnika; Bandit ili pesnik,* Beograd, 1928) i propraća ga komentarom: »Poezija nije cirkus, još manje žonglerstvo«, ali » . . . tu se kao namerno išlo za tim da se ne samo izazove jeftina senzacija, nego se *htelo* da se zazviždi na uši današnjem čitaocu koji zaglušen u današnjem metežu i zbrci pojmova o lepom i uzvišenom, oseća samo ono što mu se servira kao naelektrisana grmljavina ili praskavi vatromet«.

[17] »Oči mi zali tugom neizmernom / I izli strepnju svetog blagoslova — / Da meni razvratniku, sada vernom, / Molitve budu pregaranja nova; / Pa sav uznesen, stisnuv modre pesti, / Lepotom ćeš mi dušu ujarmiti — / Da se izmučen, još pri čistoj svesti / Kukavan mogu glasno isplakati. / — / Blažene u Rimu večeri ove, / K'o večeri pobožnih, tihih bdenija, / U senkama Sikstinske Kapele; / Kune me drevna Florencija — / Dok su me misli sapele nove. / — / Pasti ću sutra na tvoje kamenje / I smiriti se na mermeru hladnu, / Jer znam da će govorljivo stenje / Uspokojit' dušu utehe gladnu . . .« *(Mikel-Anđelo,* u ciklusu *Ars florentiae; Za utehom).*

[18] *Duša antike — pred Miloskom Venerom; Za utehom.*

[19] *Usamljenik; Ars florentiae, Za utehom.*

[20] U ovom *»diskretnom«* pokretu dučićevskog građanstva (i njegove manije za varvarizmima), Miloska Venera pretvara se u onu gospu koja je napustila

Dira strunu srca večitoga: / *Pred tobom je lako videt' boga,* / I u svome bolu biti sretan«, ali tako da se »duša antike« pretvarala u dušu ove lakoće, kao vrhovnoga ideala *(»lako* videt' boga«, » . . . u svom bolu biti sretan«), dučićevski stilizovanog. Sve *dučićevsko,* u Jovanu Raduloviću, jeste u ovom idealu lakoće, koja je *utešna,* i koja poeziju pretvara u *umetnost govora* utoliko više ukoliko odlučnije odbija »današnji metež«, ali i metež egzistencije, sa svim njenim *tegobama.* Ovaj Mostarac u Firenciji, u Toskani, u Sikstinskoj kapeli, pred Mikelanđelom, Rafaelom ili Girlandajom, nije li, zaista, kao sâm Dučić koji napušta »sredinu iz koje je ponikao«, hercegovački krš i njegovu sirotinju, upravo u znaku ove žudnje za lakoćom (»Pred tobom je *lako* moliti se«)? Nije li to sirotinja, osuđena da tuca kamen na suncu, i na sve mogućne tegobe, koja bi da se oslobodi od sebe same, da samu sebe zaboravi? U simbolističkom idealu *Duke* (bivšega *Jova* Dučića), građenom prema stihovima francuskih simbolista, jezgro je ova sirotinja nepomirena sa sobom, ova *muka* koja sanja lakoću, ovaj hercegovački siromaški seljak koji oseća »zavist« pred Miloskom Venerom ili u Sikstinskoj kapeli. Umetnost nije borba sa mukom; umetnost je bekstvo od muke, kao »od velikih doživljaja«, bekstvo od »meteža«, ali i od »meteža« egzistencije, bekstvo koje poetski čin pretvara u *prazničnu* čin. Lepota, koju stvara umetnost, jeste ona koja se »u tišini sreta«, u predvečerje, ili suton, kada umire svet i u sećanju; ona je *tajna* (»Tajna, ti mi bolno zračiš oči / I tad kad si

Radulovića, ali »u arhiv (!) je položila stari / Pisma i pesme moje — / Da k'o napuštene trošne stvari / Te reči srca stoje (!) / . . . / Samo na rubu ovog svežnja / Ima mirisna vrpca: / Nesvesno skrila se neka težnja / *Njenog suptilnog* (!) srca. / — / Da lepše mi bude u pokoju, / Pa iako neveran, / Da joj posvetim misao koju / I stih koji veran« *(Napušten; Za utehom).* Ljubavnik u stilu građanskog sentimentalizma pre 1914, Jovan Radulović kao da je, u jednom trenutku, u drugoj svojoj knjizi, u pesmi *Pomalo groteska,* pokušao da groteskno stilizuje ovaj sentimentalizam; »Osećam da me bez mere laže — / puna je sile njena laž! — / Al' njene reči bezumne snaže / mene koji sam njezin paž! / — / Izađem pred nju, kao na scenu, / ogrnem trošan, crven plašt, / i da bih krotio ljubav njenu / manijak čudan, ili tašt — / — / izvodim igre sa puno strasti, / sa kojih me sapinje grč; / i kada mi treba na pod pasti, / ispijam pun otrova vrč«. Ali, u tom stihovanju (» . . . zaljubljen možda, ili snob?«), patetično-romantičarskom, nema ni poezije ni groteske: groteskност je nalazila Radulovića tamo gde je on nije hteo i gde joj se najmanje nadao: pred Miloskom Venerom, u njegovome pokušaju da je, kao »snob« građanske (i pseudo-simbolističke) »diskretnosti« pre prvog svetskog rata, pseudo-simbolistički stilizuje, u stvari, opasujući je »mirisnom vrpcom« svog »suptilnog srca«.

neočekivana; / I večno se tvoja zraka toči, / I večno se s tebe zledi rana«),[21] ona plane, sve i kada je niko ne oseti, postojeći večito u svemu (»Planeš da te niko ne oseti, / A postojiš večno u svačemu«).[22] Ona blesne, u sutone, da bi opet bila sena, jer je prava samo kad se naslućuje.[23] To je dučićevska lepota simbolističke slutnje, koja stvari sveta i egzistencije drži na odstojanju, rastvarajući njihove oblike svetlošću zalazaka, sutona i večeri, ka noći, i ka tajni, ritmovima polaganog i mekog, a kao nezadrživog, ipak, širenja u beskonačnost, što su kao koncentrični krugovi na mirnoj večernjoj vodi, tek lako dodirnutoj. To je lepota koja »dušu antike« pretvara u simbolističku dušu, po lekcijama iz pesničke radionice Jovana Dučića, lepota uveliko već akademizovanog simbolizma, ali i lepota kao sama božanstvenost usred zaglušnog »meteža«, kao *Santa Maria Novella,* koju je stvarao »Girlandajo stari« za Jovana Radulovića kao za »grešnika koji žudi molitava«, a da bi video, sve u svemu, da »misao je ljudska senka božja« i da je lepota »večna / I san divni priče evanđelske«.[24] To bi imala da bude *lepota kao transcendirana tegoba,* jer »sve su dobre misli u tegobnoj stravi«,[25] lepota koja traži zaborav »meteža«, suton dana, nagoveštaj mraka (»O kako je srce umorno / Od današnjih sunčanih zraka. / Zaželesmo nagoveštaj mraka / Kroz borje ovo sumorno«),[26] ali i *suton egzistencije;* »Iščileo blesak iz pogleda / I suza sleđena stala — / Da bi lepota tužna i bleda / I u cveću procvetala«.[27] To je lepota

[21] *Lepota; Za utehom.*

[22] U istoj pesmi.

[23] »Jer kad prhneš s gore, u sutone, / I javiš se u večernjem cvetu, / Duša moja u zanosu klone: / U meni si k'o u suncokretu! / — / Uza me si, s *bolom zagrljena,* / Ti se uvek *samo tiho* čuješ: / Blesneš da bi opet bila sena — / *Jer si prava kad se naslućuješ« (Lepota).*

[24] »Grešnik koji žudi molitava, / Trošnih nogu i umorna čela, / Klekoh gde je osveštana slava / Mistične Santa Maria Novella. / — / Tu zaželeh mira svojoj duši / Koja, bolna, traži svoga Hrista / Vapih telo u prah da se skruši / Tu gde caruje Madona Prečista; / — Tu celivah svetišta podnožja / U kojima živi tajna nebeska; / Misao je ljudska senka božja. / A blesak njezin svaka ova freska. / — / Tu lepota videh da je večna / I san divni priče evanđelske. / I pobožnost ljubav neizrečna, / A uteha večna oči anđelske. / — / Pa naslonjen na rub tvoga groba / Osetih, o Girlandajo stari, / Da kroz prozor, u sutonsko doba, / Božanska svetlost srce mi ozari« *(Santa Maria Novella — U florentinskoj crkvi; Ars florentiae, Za utehom).*

[25] *Oproštaj; Za utehom.*

[26] *Predvečerje; Za utehom.*

[27] *U susedstvu (Za utehom),* sa navodom A. de Misea: »Elle est morte et n'a point vécue: / Elle faisait semblant de vivre«, o smrti »sumorne devojke Ane«;

dučićevski »tužna i bleda«: artificijelna, i zato *mrtvačka* (artificijelnost je, i tu, zračenje smrti): treba da »iščili« blesak pogleda (kao što treba da zađe sunce), treba suza da se zaledi, da bi se lepota rodila. Lepota je suza (u tegobi), ali zaleđena: *egzistencijalna patnja pretvorena u sjajno treperenje kristala;* ona je lepota »zalaska« bića, na »večernjoj vodi«, ili *lepota sutona bića,* kao »praznik« ovog umiranja (iščezavanja, gašenja, putem ka tišini, jer »slavu uzvisuje pad«).[28]

Zato je njen pejzaž u pre-egzistenciji, a ne u rodnom zavičaju: ne tamo gde je Šantić (koji je zalaske sunca pretvarao u velike svečanosti božje milosti što se izliva na gladnoga seljaka, kao velika satisfakcija), nego tamo gde je Dučić: gde osim večernje, i noćne, vode nema ničega. Raduloviću se učinilo (kao i drugim pesnicima malograđanske mitologije zavičajnosti, koji su hteli povratak, ili bekstvo, u zavičaj, na selo, kao u svet van sveta), da je zavičaj prostor ove lepote: »Pobegoh sumoran, kao od strave / Od velikih doživljaja, / U predele mirisne bujne trave, / U mirnu senku moga kraja. / — / *Tamo gde nema ni reči ni sveta«,*[29] ali to, »... gde nema ni reči ni sveta«, jeste van-svetsko i van-jezičko, s onu stranu egzistencije, ono transcendentno egzistencijalne tegobe, i do kojeg se stiže samoništenjem, samozaboravom, kao zaboravom egzistencije i sveta. Otuda se u njegovim stihovima ne iscrpljuje sve prelaskom sa Šantića na Dučića (od hercegovačkog krša Miloskoj Veneri), nego se i od Dučića ide, u nekoliko trenutaka, Tinu Ujeviću, pesniku lepote osvojene kroz ispaštanje (pesniku tegobe dovedene do krajnjih granica, i tako preobražene u veliku svetkovinu ruža katoličkog baroka). Ritmovi Ujevićevi javljaju se (već u prvoj knjizi Radulovićevoj), u više mahova, kao *patetična ubrzanja Dučićevih ritmova,* i to tako kao da ovo ubrzanje (i unutrašnja patetizacija) Dučićevog dvanaesterca i jedanaesterca duguje

»... Noći u vrtu, danju u sobi, / U tišinu povučena; / I beše *k'o da je u tegobi / Uznesena duša njena«.* U stvari, to je »usedelička lepota«, ona ista iz pesme *Usedelica,* u istoj knjizi (»... Tvoje se trošne ruke tânje / I srebrni uvojci bele; / Jer *lepota je izgaranje / A ljubav ruže bolno svele«),* ili lepota »Mučenoga Hrista Milosnice«, koja ne zna šta je »kal i rđa«: »... Živiš kao u biblijskoj priči, / Ne znajući šta je kal i rđa — / S bola da ti srce ne zakriči. / — / U crnini, sa rukama belim, / Ti si oltar večitoj lepoti / Kad tuguješ nad ružama svelim. / — / Mučenoga Hrista Milosnice, / Što posveti večnu ljubav ploti, / Ti si sveti zavet sveštenice« *(Pregaranje, II; Za utehom).*

[28] *Pregaranje, IV*

[29] *Mir doline; Za utehom.*

sebe ovom kultu lepote u ispaštanju, pa može da se učini da je, u takvim trenucima, Radulović nekakav Dučić ritmički ubrzan i dramatizovan patosom Ujevićevoga religijskog ispaštanja u egzistencijalnoj teskobi:

Rasplakano cveće uzdiše u tami,
I peludom mekim soba mi miriše.
Bolovi su moji noćas sa mnom sami;
Duša nema daha da spokojno diše.

Ubiće me teško ovo kobno bdenje,
I sablasna slutnja zaliće me tugom.
Osećam sumorno da se moje htenje
Razleva u plaču očajnom i dugom.

Ko ti noćas tamni svetlost tvoga umlja,
Ko je mukla ponoć tvoga milovanja?
Da li čuješ kako cveće, iz bezumlja,
Prestaje da sipa miris toplog tkanja?

(Ljubavna pesma).[30] Uprkos beznadno niskom nivou mašte jevtinog estetiziranja, kao nivoa lepote bez ispaštanja (»Rasplakano cveće uzdiše u tami«), i uprkos »plaču očajnom i dugom« sentimentalističke banalnosti (i potrebe da se, po svaku cenu, rimuje ono »zaliće me tugom«), Dučićev vanreligijski, i protiv-religijski, estetizam, u »gospodstvenosti« svečanog ritma »uzvišavanja« nad »metežom dana«, ovde kao da traži unutarnji patos ritma Ujevićevog religijskog mučenja i ispaštanja. To *ujevićiziranje Dučića* (»Ubiće me teško ovo kobno bdenje...«, ili: »Ko ti noćas tamni svetlost tvoga umlja«, sve do iracionalnosti, još zadržane u daljini, ali naslućene tu, ipak, u simbolističkoj misteriji cveća: »Da li čuješ kako cveće, iz bezumlja, / Prestaje da sipa miris toplog tkanja?«), podrazumeva imperativ ispaštanja u tegobi kao imperativ produbljivanja Dučićevog estetizma, kao katarzu za taj estetizam (koji kao da gubi svoje uporište i koji u ovome ispaštanju, religijski, nastoji da se obnovi?).[31]

[30] U knjizi *Za utehom.*

[31] Isto se, uostalom, javlja i u Dučićevoj religijskoj poeziji, nastaloj uglavnom između 1928. i 1938. (i objavljenoj, zajedno sa šest dotle neštampanih pesama, u knjizi *Lirika,* Pitsburg, 1943): pokušaj religijskog prevladavanja estetizma, vodi ovde, podjednako, i zgušnjavanju i ubrzavanju stiha (pa je to,

Ali, nema izmirenja ovoga estetizma sa religiozno-asketskim ispaštanjem: Radulović, dučićevski »poklonik patnje i sreće u bolu«,[32] daleko je od svakog autentičnijeg iskustva teskobe onako kako je daleko od tela, od (pandurovićevski rečeno) *contra rationem* telesnosti. Istina, on je Milosku Veneru svoga do bljutavosti akademizovanog simbolizma pokušao da ostavi, i to zbog biblijske Hane, koja je prokljućalo vrelo čulnosti što obećava svetlost samo po cenu gorčine, i čija svaka reč je »vrisak prigušeni«,[33] i tu je došao i do najvišega svog ubrzanja ritma, i, ujedno, do najveće (iako još očito nedovoljne, i od banalnosti neizlečive) asocijativne gustine i koherentnosti strofe. Ali, to ubrzanje ritma (od Miloske Venere ka Hani, ili od Dučića ka Ujeviću) ostaje na ravni strasti koja se iscrpljuje rečju *strast* i banalnim »olujama što besne«, koje zahteva racionalnost jača od »strašne noći kada Hana snuje«: moćnija od »bezumlja« u kome cveće prestaje da sipa miris toplog tkanja (iz stihova: »Kad je usnula iz tela joj bije / Toplina ruža i lepota krina«, čija poetičnost kao da povezuje, katoličkim dekorisanjem, ružama i krinom, starozavetnu čulnost sa simbolističkim kultom mirisa). To je Miloska Venera akademizma jača od Hane; to je pregorelost, a ne »pregaranje«, ne svetlost tajne iracionalnog, koju je Jovan Radulović dozivao i kao svetlost svoga konačnog preobraženja, smrću, u boga: »I jedne mračne noći, / Kada se, k'o stena, odronim u more, / ćućeš u samoći / nagoveštaj jedne plamene

često, deveterac umesto dvanaesterca), ali i Ujeviću, čiji stav, glas i ritam (iz *Kolajne* i *Leleka sebra)* na mahove ovde suvereno vlada: »Ali sam nevin, jer ja stradam; / I čist, jer čekam dan otkrića; / I novorođen jer se nadam; / I pijan sam od tvog pića«. Taj Ujević, naslućivan u Dučiću i ranije (v. *Pesmu Tišine*, objavljenu 1918. u *Zabavniku Srpskih novina*, na Krfu, u kome je sarađivao i Ujević, i u njoj naročito stihove: »Piće moga tela i svetlost mog duha . . .«, »I neku reč strašnu kazanu u ploti«), dozvan je potrebom za religijskim prevazilaženjem estetizma, a omogućen je i estetizmom (često parnasovski i simbolistički stilizovanim), uvek prisutnim kod Ujevića, i njegovim slogomerjem, koje (u vezanom stihu) kao da je ritmički ubrzano, i asocijativno do tamne svetlosti zgusnuto, slogomerje jedanaesterca i dvanaesterca parnasovske i idejno-simbolističke srpske poezije.

[32] *Pesme Hani, II; Za utehom.*

[33] »Kipti od želja, izgara od strasti, / I reč joj svaka vrisak prigušeni; / Gorčinu sipa u ljubavne slasti, / I kopni kada krv joj se ne peni! / . . . / U ljubavi njenoj besne oluje, / I kao vali, strasti njene biju / U strašne noći kada ona snuje / Vrtove gde se vrela sunca kriju. / — / Bol ushićenja ne ume da skrije / Jer poljupci joj plamte rujem vina; / Kad je usnula iz tela joj bije / Toplina ruža i lepota krina« *(Hana; Za utehom).*

zore. / — / Biće to poslednje preobraženje / duha i srca mog: / i svuda ću radost sipat' na zemlju i na stenje, / i biću svetlost, i biću Bog«.[34] To je simbolistički ideal apsolutne svetlosti, u verziji religijskog »pregaranja«, ali u Radulovićevoj nemoći za njega: ovo »pregaranje« onemogućava *»pomeranje* duha / Radi ćutanja i skladnosti stvari«,[35] to je *»pomeranje« (a ne stvarno kretanje) ili apriorna skladnost* koja Milosku Veneru pretvara u razglednicu na čijoj poleđini se, istim rukopisom nebrojenih ruku, ispisuju, sa izleta u »večnu« lepotu, isti nemušti pozdravi (i sećanja bez sećanja) onima koji su ostali u »metežu« (ili u hercegovačkom kršu). Nema svetlosti, jer nema *contra rationem.* Najveća svetlost imala bi da bude svetlost »male blistave školjke«, koju je, posle molitve bogu da mu (usamljenome na noćnom žalu) pošlje zvezde i mesečev blesak, Radulović našao, neočekivano, na svome dlanu, kao malo znamenje božjeg prisustva, *kao čudo,* ali koje nije probilo do jezika, ostajući u priči od tri strofe, sa »poentom«.[36] Umesto ove svetlosti, to je očajavanje, pokušaj da se napiše *Ničevo,* ili da se kaže molitva Franji Asiškom i zemlji da što pre primi naše telo,[37] ali sve to *lažnost* ne prestaje da ismeva, kao nekakav pajac koji se samome sebi ruga dok govori: »mir je pravi kad se beskonačno pati«.[38] To je,

[34] *Simbol; Jesenja pregaranja.*

[35] *Uz jednu knjigu; Za utehom.*

[36] To je pesma *Školjka (Za utehom),* u tri strofe: »Samac u noći, samac na žalu, / Sedim na hrpi peska. / Bože, pošalji mesec na valu / I zvezdanoga bleska. / — / Jer teška je tuga sa oblaka / Na dušu kad se svali, / I sumorna je tegoba mraka / Kad se za nečim žali. / — / Dok, oplakujući samog sebe / Na uzburkanom žalu, / Na ruci ne vidoh — mesto tebe — / Blistavu školjku malu«. — Ali, svetlosti nema ni tu. Neposrednost, koja je tu svetlost obećala, u dva završna stiha prve strofe, gubi se u drugoj, lirski beznačajnoj strofi, da bi bila potisnuta na daleke vidike treće strofe. Između te, treće strofe, i prve dve strofe ostaje nesavladiva pukotina; to su različiti smerovi govora (i različita intonacija): sa molbe iz prve dve strofe, prelazi se tu, preko nespretno-pričajućeg, i aritmičkog *»Dok . . .«,* na pričanje o događaju koji je usledio ovoj molbi, tako da je pukotina, što se otvorila posle prve dve strofe, napisane u sadašnjem vremenu, u stvari vremenska pukotina (vreme koje je proteklo od molbe do ovoga događaja). Prećutan je sâm događaj, sve je ostalo potisnuto, očekuje se estetska senzacija od »poente«, ali ona je ne donosi.

[37] »Franciskuse Sveti, još svetom ovim hodi neutešni patnik, / još nas tamnička memla bije, proganja sto muka, / telo ujeda zmija i dušu crv nagriza. / — / I eto, noćas, ja doživljavam čudo, / gledam sebe iz daljine i iz bliza, / dopuštam bolećivost, tako danas smešnu, sebi; / al osećam na dnu duše, stvorenje, mahnito, ludo, / Da bih odmah mogao reći sebi: / — Zemljo, majko, telo tvoje povraćam opet tebi« *(Asiz; Večeri tajna i saznanja).*

[38] *Himna noći; Jesenja pregaranja.*

neosporno, u dučićevskom »tonu što se davno utka / u pesmu stare opšte harmonije«,[39] i, takođe u dosluhu sa simbolističkom poetikom, uzdignutom do apsolutnog duhovnog ideala *Vita sanctorum:* »i sve je u tajni, u bolu, u zvuku«;[40] ta patnja (beskonačna) kao mir, jeste patnja simbolističkog sveta koji samo » . . . živi kad se sluti«,[41] odnosno samo kad se drži na odstojanju što onestvaruje materiju egzistencije, onestvarujući bol i patnju, ali onestvarujući i jezik, tako da patnja, u rečenici: »mir je pravi kad se beskonačno pati« jeste dozivanje beskonačnosti a ne kazivanje patnje. Ali, to onestvarivanje ovde je zadržano na ravni proste tvrdnje: na ravni jezika razuma svakodnevnog iskustva, koji bezizgledno protivureči ovoj patnji kao miru, i koji *jeste ono što jeste samo dok zna za kontradikciju patnje i mira.* Jezik Radulovićev ostaje jezik ove sačuvane kontradikcije, i zato u stalnoj kontradikciji sa simbolističkim i mističko-religijskim idealom koji pokušava da dosegne, jezik neadekvatan tom idealu i zbog toga jemstvo lažnosti. U stihovima Jovana Radulovića, koji na mahove nisu lišeni »tona« i koji uspevaju (makar i retko, i sa slabim intenzitetom) da otmu poneku sliku od netvoračkog akademizma, lažnost jeste lažnost ovoga *contra rationem* na jeziku razuma.

Nema stvarnog »pregaranja« jer nema pregaranja ove kontradikcije: nema izvornog simbolizma ni mističke svetlosti. Ima (zbog toga?) jadikovke i samooptuživanja, u stilu pokajnika koji, kao nekakav »skitnica, silom čula izgnani«,[42] i čiji su »prestupi mnogi, gresi preživljeni«,[43] ne prestaje da govori o tim »teškim gresima« koji njegovu savest guše,[44] o porocima koji ga kao sablasti dave:[45] « . . . i nigde dosad želje bestelesne, / i nigde snova bez nečiste krvi«.[46] On se prikazuje, patetično, stihovima

[39] *Uz jednu knjigu*

[40] *Vita sanctorum; Jesenja pregaranja.*

[41] »Jer svet ovaj živi onda kad se sluti, / kad ga žude oči iskapale, mrtve, / i svi u životu nedokučni puti / mutnih snova to su neumitne žrtve« *(Himna noći).*

[42] *Izgnanik; Za utehom.*

[43] U istoj pesmi.

[44] »Života sam prošlog mutna senka: / Savest moju teški gresi guše« *(Na ruci; Za utehom).*

[45] »K'o sablasti me poroci dave« *(Zaboravljeni motiv; Za utehom).*

[46] *Smiraj; Jesenja pregaranja.* — Ova »nečista krv« jeste i krv očeva, iz proze *Otac (Grijesi otaca, Izdanje knjižarnice »Skerlić«,* Beograd, bez godine). U susretu sa sopstvenom prošlošću, Radulović je prevashodno šantićevski patrijarhalan, pesnik »žiška mrtvih stvari i napuštenih domova« (» . . . Ima u meni jedan

izuzetno lošim, kao žrtva pohote, kao onaj koga žena »teško

žižak mrtvih stvari i napuštenih domova; on mi zari tankom ali toplom svjetlošću put koji čudesno kroz život vijuga i dočarava mi privid nedostižne ljepote«, — *Zahumska mahala;* u knjizi *Sumrak na Neretvi, Izdanje knjižarnice »Skerlić«,* Beograd, 1932). Ipak, u prozi *Otac,* autobiografski intoniranoj i pod jakim uticajem mitologije »nečiste krvi« Borisava Stankovića, on je (uprkos demonstrativnom tradicionalizmu poslednjih rečenica: »Sav sam u predanju, dobar sam hrišćanin i volim naše običaje«), van svake sumnje demistifikator idile patrijarhalnosti: to je proza o agoniji oca, trgovca, glave patrijarhalne kuće, koji tuče majku, siluje služavku (zbog čega se ova ubila, pa majka, koja jedina zna pravi razlog njene smrti, o praznicima šalje »samohranoj sirotici Vasiliji Milinoj po dobar lenđer brašna, kalup sapuna i štogod u parama, a u crkvu svijeću«), da bi umirao, izbezumljen od straha, između očajanja i napada sadizma, dugo i u mukama raspadanja. Taj motiv »nečiste krvi«, što osuđuje na agoniju »grešnika«, i *strah od nje,* možda je prisutan i u Radulovićevom strahu od »bluda», ali nikada u njegovim stihovima (ni u onima, posvećenim pepelu ognjišta, ni u onima njegovoga pokajničkoga skrušavanja) ne izbija na površinu. Umesto realističke demistifikacije patrijarhalnosti, to je, naprotiv, njeno idealisanje (šantićevsko), svetlošću »prisluženih kandila«; umesto sukoba sa ocem, kao u prozi *Otac,* to je zaklinjanje njemu, mrtvom, da će nastaviti da ide njegovim »osveštanim tragom«, kao u pesmi *U bolničkoj kapeli* (sa posvetom: *Seni moga oca;* u knjizi *Jesenja pregaranja),* u kojoj je, umesto »nečiste krvi« iz proze *Otac, »nesmirena krv«* onoga koji je bio »grešan da (. . .) iz sna dubokog razbudi pretke«: » . . . Jer ti si onaj što je bio grešan / da grehom svojim lepotu dozove, / iz sna dubokog da razbudi pretke; / i večni putnik, strastan, neutešan, / hteo si uvek doživljaje nove, / draži života, uspomene retke. / — / Prepun sam tvoje nesmirene krvi — / sadržaj i blesak najvećeg ti greha — / i ispunjen čežnjom tvoga večnog milja. / Pa znaj, kad počnu telo gristi crvi — tamo gde nema ni suza, ni smeha, / ni ljubavi, niti makakvoga cilja, / — / nove ću brazde tvojim putem seći / i ići tvojim osveštanim tragom . . .« — »Doživljaji novi«, »draži života«, »uspomene retke«, umesto tiranske samovolje; a umesto greha pijanice i sadiste, greh onoga koji je hteo »da razbudi pretke«. Ovo »razbuđivanje« predaka odnosi se, izgleda, na doba u kome je otac, kao mlad čovek i glumac-diletant mostarskog društva *Gusle,* »naslonjen na mač«, deklamovao: »Kako lepo blista se Priština! / . . . / Sutra ćemo dakle u grad ući / I Vukana krunisat za kralja! / Jedva čekam da ovaj dan prođe / I da zora sutrašnja zaplavi!« U brošuri *Aleksa Šantić (književna studija, izdanje Srpskog pevačkog društva Gusle,* Mostar, 1934), govoreći o prvim danima mostarskog društva *Gusle,* Radulović navodi iste ove stihove, iz drame Jovana Subotića *Krst i kruna,* prikazivane u Mostaru 1887. (str. 47—48): »Ljudi iz čaršije, trgovci u starinskim čakširama i sa saltom, opasani šarenim traboluzom i sa fesom na glavi, zanatlije sa Velike Tepe i iz Kujundžiluka, učili su napamet patetične stihove naših romantičara, saživljavali se sa duhom jednog novog doba koje je brektalo narodnom verom i plenilo bratimljenjem i slogom. Nije tada bila nikakva neobičnost čuti dva Mostarca kako se, pola u šali a pola ozbiljno, pozdravljaju na ulici stihovanim krilaticama iz Sterijina *Miloša Obilića* ili Subotićevog *Nemanje,* ili videti nekog gazdu u oniskom dućanu kako, pored lojane sveće utisnute u vreću brašna ili pirinča, gruva svoju ulogu, grana rukama, deklamuje kao u nekom čudnom zanosu«. On navodi te stihove, takođe, u prozi *Otac,* samo što tu njih otac govori u predsmrtnoj groznici, da bi zatim

kobi«, moleći »Gospoda« da mu »prosvetli um«,[47] ili moleći *Grad* (koji je kao nekakav grad moralnog srednjovekovlja, čiji »zakon, lišen svakog milosrđa, / Roba preljube za svagda izagna, / Jer pisano je: da je *kal i rđa, / Misao koja telo u blud nagna«),* da ga primi, kao skrušenog pokajnika: »O primi mene moj usnuli Grade, / Primi spokojno mene izgnanoga, / Suludog sina tvojih snova; sade / Pokajnik sam put krotkosti i boga«.[48] Ima, u ovakvim Radulovićevim stihovima moralnog »srednjovekovlja«, nepodnošljivog pozerstva: Radulović nije bludnik i nije izgnanik. U ovom Gradu, koji kažnjava misao bluda (ali i blud misli, svakako), on se, ni jednoga jedinog časa, nije našao među njegovim »suludim sinovima« (Pandurovićevim »sumnjivim apostolima uništavanja«), da bi bio oteran u izgnanstvo. On nije »suludi sin« ovoga Grada, nego, naprotiv, njegov lojalni građanin. Blud je daleko od Jovana Radulovića. Blud je tamo gde je *contra rationem* »suludih sinova« i gde je poezija kao pobuna protiv ovoga Grada; Radulović je ostao u ovom Gradu, kao u samoj kontradikciji patnje i mira, koju jedino »suludi sinovi« *contra rationem* mogu da razreše. Njegova patnja nikada nije u bludu sa mirom, njegov bol nikad u preljubi sa srećom: u »eri konstruktivne akcije za obnovu naše umetničke (!) poezije«, koju je oglašavao Pandurović povodom njegovih stihova, a koja je bila upravo *»era« bluda patnje i mira (Crnjanski), preljube bola i sreće (Rastko Petrović) i destrukcije Radulovićevog Grada (nadrealisti),* on je, »iznad strasti zla i mulja«,[49] tražio Milosku Veneru, a nalazio Jovana Dučića. Čak, ovaj »grešnik potišteni«,[50] bivao je, ne jednom, nesposoban i za blud Dučića i

udario u ludački smeh, a » . . . majka se čudi, sluša i ne vjeruje. Došla pa mi kaže: / — Hajde, pogledaj, eno ga gde predstavlja: sve zbori i sam odgovara. Siromah! Čisto se preobrazio. Neće li Bog dati . . .«

[47] »Prosvetli um moj, o Gospode, / I dušu mi verom osnaži. / Jer puti me bezumlja vode / U sunovrat greha i laži. / — / Lud sam. I svi prestupi paše / Na vedrinu moje čistote, / Pa pijem gorčinu iz čaše / Da strasti se otrovne krote. / — / Sad, sva mladost k'o da se zdrobi / I biće mi celo ispašta / Od žene što me teško kobi, / Pa pati i srce i mašta. / — / Znam, čovek sam sumorne svesti / Što luta stazama sivim. / Al' žena je stisnula pesti / I ne da mi mirno da živim« *(Nemir; Za utehom).*

[48] *Izgnanik.* — Ispod naslova pesme je citat iz *Knjige proroka Jeremije:* »Luk i koplje noseći, žestoki će biti i nemilostivi, glas će im bučati kao more, i jahaće na konjima, spremni kao junaci da se biju s tobom, kćeri Sionska. (. . .) Podigni oči svoje k visinama i pogledaj . . .«

[49] *Nemir; Za utehom.*

[50] »Ja grešnik potišteni . . .« *(Lutanje; Za utehom).*

Miloske Venere: nije molio samo Grad da ga primi, nego je stihovao i molbe nekom »ocu igumanu«, da mu otvori vrata manastira (na nivou štiva iz »veronauke« za niže razrede gimnazije):[51] u »miru samostana«, čije »pridvorje čisto, starinsko i belo / miriše tihim, večnim molitvama«,[52] među kaluđerima koji, »svako božje veče«, ispovedaju bogu svoje grehe,[53] ili pored žrtvenika, u koji je položio »sve nade i sve snove«, klečeći, sa rukama opruženim, a punim »krvi i blata«,[54] mogao je on da traži samo noć (a ne Milosku Veneru, čak ni Dučića), ali znajući da mu ona neće uslišiti želju:

Spasenja noći!
Samac, ostaću između raja i pakla,
i usne će mi biti sasušene.
Znaću, zvukom svojim nisi se mene takla,
plamenom svojim nisi ozarila mene
u samoći

(Samoća).[55] »Između raja i pakla«, kao između mira i patnje: kao u Gradu u kome je »kal i rđa / Misao koja telo u blud nagna«, ali u kome apokalipsa kao da se već dogodila, pa je Jovan Radulović bio, možda, najbliži sopstvenoj istini kada se javljao, iz daljine: »Pomrle su noćne lutalice, / I kob crna drumom je zasela«.[56]

[51] U već navođenoj pesmi *Smiraj:* »Doš'o sam smerno, oče igumane, / progonjen strašnim olujama strasti; / teške sam mlade provodio dane / gledajuć' kad ću u ponore pasti. / . . . / Oraću dugo manastirska polja, / kopati revno tvrde podvornice, / za vinograde seći ravna kolja / i hranit' hlebom gladne šumske tice. / — / Uzmi me kao grešnog isposnika / napasti koga nečastive guše — / i tako dok iz mučeničkog lika / ne sine blesak umivene duše«. (Pesma se završava strofom: »I začuh kako skladno zvona zvone, / i noge klonu i lice mi bledi. / Osetih da mi povrh glave bone / položi ruke dobar otac sedi«.)

[52] *Mir samostana; Jesenja pregaranja.*

[53] Tu svaki kaluđer » . . . svako božje veče / ispovest dugu pred savešću ima, / kad grehe glasno treba da izreče«; ali tu je i »uznesen jedan k nebu dig'o oči — / ne znaš da l' plače il' se ludo smeje« *(Kaluđeri; Jesenja pregaranja).*

[54] »Sve nade i sve snove svoje / položih u oganj žrtvenika. / U miru, mrtve želje moje, / sve čežnje mrtve, u pepelu. / — / Klečim skrućena, bleda lika — / patnja na mom se blista čelu — / pokraj dogorela žrtvenika. / — / Niza me ruke opružene, / ruke pune krvi i blata« *(Na podnožju žrtvenika; Jesenja pregaranja).*

[55] U knjizi *Jesenja pregaranja.*

[56] *Nemir*

Velimir J. Rajić

Epileptičar u malovaroškoj sredini, čiji svaki korak i svaki pad se pamte i prepričavaju, i čijim nedosežnim ljubavima ime se izgovara najpre zluradim došaptavanjem a zatim se ispisuje u njegovim biografijama, nesrećni junak malovaroške hronike, prokletnik među blaženima, crna ovca među belim ovcama, stradalnik kao neiscrpni izvor usmene i pismene literature sažaljenja, Velimir Rajić je pesnik povodom koga se, do danas, govori pre svega kao o *iskrenom* pesniku: ako se on predstavlja kao tvorac pesama bez većeg intenziteta, te pesme se oglašavaju za iskrene jer potiču iz *stvarne* bolesti i *stvarne* nesreće, pa je zbog toga Rajić oglašavan, čak, i za pesnika koji je »iskreniji« od ostalih, pa i onih najznačajnijih pesnika prve decenije veka.[1] Malovaroški duh mešao je, do nerazlučivosti, istinu i legendu

[1] »Rajićeva poezija i jeste neprestano preobražavanje bola, bukvalno fizičkog bola, u pesmu i ritmove, u ozarene slogove i katrene, u privlačne zvučne talase snova koji nikada nisu prozračni i topli, jer se završavaju buđenjem i neodoljivom epileptičnom javom. Sve što je od života i od proleća dato, sve što je mladićki veselo i vedro bilo je oteto pesniku Velimiru Rajiću, i jedina istinska očiglednost, jedina aktivna realnost bile su njegova bolest i njegova nesreća. Otuda su jecaji u njegovim pesmama iskreniji no u pesmama boljih, ostvarenih, umetnički sublimnih vršnjaka kakvi su bili Sima Pandurović, Dis, Milan Rakić ili Dučić. Ta bolest i taj bol u Rajićevoj poeziji nisu pragmatična osnova njegove poezije, nego čitavo osećanje, čitava jedna vizija« (Milosav Mirković, *Pesnik Velimir Rajić*, u knjizi *Poezija od Vojislava do Bojića*, priredio M. Pavlović, izd. *Nolit*, Beograd, 1966).

njegovoga života s njegovim stihovima, onemogućavajući približavanje stvarnom pesničkom biću Rajićevom. Međutim, i sâm Rajić je to, kao pesnik, omogućavao: ako se uistinu može govoriti o njegovoj iskrenosti, to nije ona iskrenost koja, u isto ovo doba, prevashodno duguje sebe individualističkom Ja koje egotizam izjednačuje sa samom istinom, i koja zbog toga odbija, kao neiskreno, sve što ne iskazuje taj egotizam; to je iskrenost pesnika čije pesničko Ja se jedva razlikuje od njegovog biografskog Ja, tako da subjekt poezije, — koja se tu na mahove može naslutiti, uprkos izvanredno velikoj slabosti jezika što ide, sve do zamiranja, u versifikatorstvo i stilizaciju bez egzistencijalnog pokrića, — neprestano ostaje pod tiranskim tutorstvom ovoga biografskog Ja, i to u tolikoj meri da to predstavlja prepreku za dublje saživljavanje sa njegovim tekstom koji je *odviše njegov* da bi mogao ubedljivije da stigne do univerzalnosti u kojoj bi bio *svačiji*.[2]

Ovo biografsko Ja daje tu neprestani, neumoljivi otpor univerzalnom pesničkom Ja: ako tu ima težnje ka ovom univerzalizovanju, ima još više ovoga jakog otpora njemu. Rajićevo Ja je uklješteno, gotovo *pridavljeno* između privatnog i pesničkog Ja: procesi uzajamnoga dejstva njegove lične volje i volje pesme (i jezika) izvanredno su uprošćeni, njihovo polje se lako obuhvata pogledom, najčešće su svedeni na stvar »tehnike« stihovanja određenog doživljaja, pri čemu je stih pasivni pratilac osnovnog njegovoga motiva, ne doprinoseći pri tome njegovim produbljivanjima i transformacijama, a opasnost prekida ovog procesa, gubljenja tvoračke veze sa jezikom, zamenjivanje organskog bića pesme njenom simulacijom, jeste uvek otvorena i preteća opasnost. Najverovatnije je u korenu svega toga patnja Rajićeva: ona ga je vodila poeziji, u kojoj je pokušavao da »kaže« drugima ono što se, inače, nije usuđivao, epileptičar uvek u zazoru od

[2] Senka njegovog tela pada na njegov tekst i danas kao i za one koji su viđali to telo u prolasku: »I vidim ga samo i čini mi se da ću ga sutra opet videti, kako prolazi svetogorskom ulicom oborene glave a uzdignutih ramena. (. . .) Čak ni njegove pesme, vrlo iskrene, nisu me dovele sa njim u tu intimnu sponu bliskog poznanstva. U njima je, čini mi se, bio neki ne znam kakav višak u iskrenosti koji je boleo, i koji je, bar za mene, domamljivao uvek sliku čoveka, da njome, kao senkom, zakloni utisak od njegovog dela. Neki napukao ton javljao se zbog toga u mome sluhu u tim strofama i nije dovoljno pogađao ritam mojih osećanja« (Velimir Živojinović-Massuka, *Jedan spomen na V. Rajića; Venac*, 1923, god. IV, knj. VIII, sv. 51—52, br. 4—5).

njihovog užasnutog sažaljenja,[3] ali ga je i sprečavala, kroz to ispovedanje, u kome ima nečega od duha gimnazijskog dnevnika, da potpunije razvije svoj tvoračkí subjekt. Ako ima pesničkog pozvanja u Rajiću, njegova tvoračka snaga je mala. Pesničko Ja Rajićevo tavori pod hipnozom njegovoga sopstvenog Ja kome je, međutim, pre svega uskraćeno pravo na tvoračko-preobražajnu snagu i koje i doživljava sebe ne kao subjekt već kao objekt zla, u Rajićevom iskustvu kao iskustvu čoveka zatvorenog u telo koje je verno padanju a ne njemu, i koji, — dok mu to telo pada, svuda, i naočigled drugih, pod pogledima njihovog unižavajućeg sažaljenja, u beskrajnoj panici da će u tim pogledima naslutiti podsmeh, — *jeste čovek u tuđem telu*.[4] Ovo biografsko Ja nalazi svoju snagu i, čak, neuništivost, u Rajićevom doživljaju sebe kao objekta zla: njega podržava samo to zlo. Ono skučava Ja pesme, osuđujući ga na prigušenost, i najčešće svodeći ga na Ja ispovesti, i to one *dnevničke*, kojom se ova nemoć neprestano potvrđuje i utvrđuje u svesti, tako da nešto slomljeno, i prigušeno, uvek ostaje ispod te dnevničko-ispovedne poezije. To je slaba svetlost u gašenju, koja je opsedala Rajićevu svest i uvek iznova palila žižak onoga istog kandila o kome je on govorio u svom dnevniku: »Žižak u kandilu moga života, od kako se zažegao, večito dogoreva. On puckara, pišti, cvrči, ali to ne čuje niko, ni Bog ni ljudi: niko ne može, ili neće, da pomogne, da dolije ulja, ili vode«,[5] da bi taj isti svoj dnevnički motiv, o kandilu, pokušavao da pretoči u stih, gotovo bukvalno stihujući ovu svoju dnevničku belešku, tako reći od reči do reči:

Kandilo moje, mi smo sreće jedne:
I moje grudi za životom žedne,
K'o ti za uljem; moj duh, svake noći,

[3] »Njegova bolest, kao zla kob, pratila ga je i napadala svuda: u kući, pri radu, na ulici, u društvu prijatelja. Imao sam prilike da to vidim. Izazivala je saučešće koje ga je peklo, i nemoć koja ga je dovodila do očajanja« (Sima Pandurović, *Velimir J. Rajić, Srpski književni glasnik*, 1941, LXII, 1; inače, sâm Rajić govorio je o svojoj bolesti, posebno u tekstu *Na samrtnom času*, štampanom u *Novoj Iskri*, 1905, knj. XV, br. 8, u kome je opisao jedan epileptični napad).

[4] Ovaj čovek u tuđem telu progovoriće kasnije, između dva svetska rata, glasom pesnika Nenada Mitrova.

[5] U dnevniku; v. u njegovoj knjizi u izdanju *Srpske književne zadruge*, kolo XXXVIII, br. 253, Beograd, 1935 (zajedno s pesmama Stevana Lukovića; to je, u stvari, njegova knjiga *Pesme i proza*, iz 1908, štampana zajedno sa još šesnaest pesama koje je Rajić napisao posle 1908).

I svakoga dana, i svakog časka,
Puckara, pišti — ali toga glaska
Nit čuju, niti mogu mu pomoći

(u pesmi *Rasklapa zora).* Ako su tu, pri svetlosti ovog kandila koje neodoljivo podseća na svetlost kandila Jovana Grčića-Milenka, umesto glas piše *glasak,* to zaista nije samo zbog rime: to se piše po nalogu ovog istog duha koji će stihovati (u istoj pesmi): »Rasklapa zora trepavice sane, / I budi danak sa svojega krila: / ‚Ustani, dragi, noć je veće bila!' / I danak sluša, i pokorno svane«. *Glasak* je isto što i *danak,* a ova zora koja rasklapa *trepavice* (»sane«) i drži dan na svome krilu (kao majka, u stilizacijama patrijarhalnosti na umoru), — taj danak »što sluša, i pokorno svane«, to je plašljivo šaputanje, u nekoj neuništivoj pokornosti, za Zmajevom pesmom, za Brankom Radičevićem (koji je u onom »veće«), u duhu njihove stilistike, neprestano razjedane deminutivima tepanja. Sve teži deminutivima, onako kako je sve umanjeno, kako je sve na putu nekakve nezadržive regresije volje, i regresije istorijske: unatrag, infantilistički, kada je konzervatizam duševni, i moralni (kao i onaj što se iskazuje samim pesničkim rukopisom) onaj što dolazi, neumitno, iz žudnje za umanjivanjem ovog duha koji se izjednačuje, voljno, sa žiškom kandila i gasi se, treperavom slabom svetlošću, pa bi lirika imala da bude ta svetlost u gašenju, ali i sumorna svetlost *ovog voljnog obezvoljenja, ovog samoumanjivanja,* ove podržavane slabosti koja moli za pomoć i to, najčešće, razgolićavanjem sopstvene bede: »Vi znate da sam bedan i siroma«.

Nema snage ni samoizvornosti, i utoliko tu ima *drugih:* svest o sopstvenoj bedi je svest o drugima (koji *nisu* bedni), i svest o drugima vraća svesti o sopstvenoj bedi. Svaki pogled upućen drugima jeste Rajićev pogled upućen njegovoj sopstvenoj bedi. Drugi nisu samo oni iz norme i usvojenog stila, iz obrasca svakodnevnog života i iz obrasca literature (tako da bi saživljavanje sa tim obrascem predstavljalo svojevrsni pokušaj ulaska u svet drugih), nego su drugi oni od kojih se ovako očekuje da naliju ulja u ovo kandilo: snaga je kod tih drugih, *u njihovom posedu,* pa je otuda *i pesma kod njih.* To je lirika traženja pomoći od drugih, lirika bespomoćnosti koja se izražava, prigušenim glasom, traženjem drugih. Lirika bogorađenja, sa nečim uboškoprosjačkim u svojoj osnovnoj mentalnoj zasnovi, lirika kojom se, međutim, ne može da podmiti nalog bića, njegova *egzistencijalna obaveza* na snagu i samoizraz, lirika kao stilizacija sopstvene nemoći, ali po zatečenim normama stila, stilizovanje ove nemoći koja je pre svega nemoć bića da se otme od ovoga tiranstva stilizacije kao potiskivanja svog stvarnog sadržaja i svoje stvarne volje, onaj patrijarhalno-hrišćanski altruizam iz pesme *Na dan njenog venčanja,*[6] iza čijeg refrenskog stiha: »Prosta ti bila moja ljubav živa«, krije se neiskazana žudnja za ljubavlju, prokletstvo uskraćenog i odbačenog, ali koje se iskazuje inverzijom: ne samo ovim praštanjem nego i moljenjem boga da sva zla koja je namenio Njoj, nedosežnoj, podari njemu, kao u vrhunskoj tački samoponištenja, koje bi imalo da bude svetačko ostvarenje, vrlina što je možda, literarno, tražena u malograđansko-sentimentalističkoj verziji »ruske duše« (za Rajića verovatno najviše oličene u Tatjani, iz *Onjegina,* kojoj se ovaj duh uvek iznova vraća da bi vrhunsku bezazlenost njenu degradovao na pretekst najbanalnijeg sentimentalizma), ali koja je, pre svega, poreklom iz sveta koji očajanje uskraćenog odlučno odbija i nezadrživo preobražava u *vrlinu samožrtvovanja.*[7] To je vrlina koja je pristajala onome Rajiću u kome su hteli da vide sveca: i Sima Pandurović, koji je tvrdio kako on »više liči na kakvu staru ikonu sa ikonostasa kakve naše seoske crkvice, no na živo biće«,[8] i Milica Janković, koja se povodom njega sećala minhenske Pinakoteke: »Ima u Minhenu u Pinakoteki slika

[6] *Srpski književni glasnik,* 1905, XV, 8.

[7] »I srušiše se lepi snovi moji, / Jer glavu tvoju venac sad pokriva, / Kraj tebe drugi pred oltarom stoji — / Prosta ti bila moja ljubav živa! / . . ./ Čuj, Bože, molbu moje duše jadne: / Sva patnja što si pis'o njoj, ko ženi / Nek' mimoiđe nju, i neka padne / Na onaj deo što je pisan meni! / Usliši ovu molitvu, o Bože! / I duša će mi mirno da počiva; / I šaputaće večno, dok god može: / Prosta ti bila moja ljubav živa«. — Sve je u znaku malovaroškog stila: i simbolika (oltar, venac, »granitna zgrada mojih ideala«, zvono koje »verne u crkvu poziva«, »gorka sudba«) i jezik: *»Čestit'o sam ti. I ti reće: »Hvala«!;* »I svršeno je! *Ti si sada žena«;* »Bol, jad i patnju smrt jedino leči«, a pre svega sentimentalizam, tako da ova pesma ima značaj prvorazrednog sociološkog dokumenta, sa čije ravni kao da pokušava da se otme refrenom: »Prosta ti bila moja ljubav živa«, koji se ponavlja u svakoj drugoj strofi i kojim se odsustvo svake lirske sintetičnosti pokušava da nadomesti *tonom neposrednosti:* sve ide, jedanaesteračkim stihovima bez izrazitosti, ka intonaciji ovog stiha, onoj što sugeriše pokret prostodušnosti, — izazivajući u malovaroškom duhu senzaciju uzvišenosti ucveljenoga koji prašta i, čak, obećava: *»Sa tvoje sreće biću srećan i ja«,* — i što treba da bude iskupljenje za stvarnu neizrazitost svih ostalih stihova. Od tog spleta malovaroške simbolike, od *oltara do groba,* ovaj *ton* treba da spase poeziju, sasvim po obrascu malovaroške pesme za pevanje (»stare varoške pesme«) tog vremena.

[8] Sima Pandurović, *Velimir J. Rajić.*

jednog sveca sa kapuljačom, čoveka koji je po snegu pošao Bogu. Ne znam zašto sam se njega setila, svakako ne zbog kapuljače.«[9]

Ali to svetaštvo Rajićevo, taj mit o nesrećnom pesniku koji je, uprkos nesreći, sačuvao blagorodnost srca (na zadovoljstvo svih koji su ga sapatnički gledali kako se povlači u senku, neumorno ispredajući od toga, tankim koncima sentimentalizma, sopstvenu literaturu), uzdiže se iz prećutkivanja Rajićeve istine. Taj svetac što se, poput svog tobožnjeg sabrata sa slike iz minhenske Pinakoteke, uputio po snegu u susret svom Bogu, nije samo onaj koji je zbunio Vl. Ćorovića reminiscencijom na poznate stihove Jove Ilića ili Srb-Milutina: »Metnite me na njezino krilo / Čini mi se lakše bi mi bilo«,[10] pa ni samo onaj koji

[9] Milica Janković, *Dobar i nesrećan; Venac*, 1923, knj. VIII, sv. 51—52. br. 4—5.

[10] U pesmi *Želja* (iz 1905). Vladimir Ćorović, u prikazu Rajićeve knjige *Pesme i proza (Brankovo Kolo*, 30. oktobra (2. novembra) 1908, XIV, 44), kaže da je Rajićeva poezija intimistička (ispovest bolesnika osuđenog na smrt): pre toga, u srpskoj poeziji, on ovu vrstu intimizma vidi još samo u *Lisje žuti* Branka Radičevića i u Karabegovićevoj pesmi *Srce moje šta mi radiš sad*, — pa mu se zbog toga *Želja* čini kao nešto tuđe Rajiću — »jedini ton druge vrste u pjesmama Rajićevim«. — Međutim, ovaj »drugi ton« jeste ton suštinske Rajićeve želje, kao što je to i ton pesme *Moj sin*, u kojoj su stihovi: »Ja snivam, budan, malo, tiho mesto, / Tu mala kuća, — mala ali moja, — / U travi, sniska, starinskoga kroja«, i, za njima, stihovi: »Gde naše dete skakuće i cupka / Čas tatu svoga za brkove čupka, / Čas sočnu travu: bere mami cveće«, a Rajićev intimizam nije ništa drugo nego potiskivanje ove želje, ona ispovest pred smrt o kojoj govori Ćorović. Glas intimizma je, i u slučaju Rajićevom, *glas potisnute želje*, ali ta želja je suštastveno jezgro tog intimizma. U Rajiću, to jezgro je upravo ova sušta banalnost erotička ili banalnost malograđanskog sna o porodičnom životu kao idili (oličenoj u sceni deteta koje trčka između »sočne trave« i tatinih brkova): konzervatizmu Rajićevom ovde se pridružuje njegovo prokletstvo uskraćenog čoveka. Ta uskraćenost vodila ga je ovoj banalnosti želje i produbljivala je tu banalnost, utapajući ga u malograđanske sanjarije kao sanjarije same banalnosti ili nemoći želje i doživljaja. Ta banalnost, od koje je želja Rajićeva neodvojiva, jeste jezgro njegovog intimizma. Ona se naslućuje, ne jednom, u tom intimizmu (u pesmi *Na dan njenog venčanja* pre svega, ali i u pesmi *Zavet)*, ali taj intimizam, kao govor prigušene želje, jeste *govor prigušene banalnosti:* onoga časa kada je Velimir Rajić pokušavao da neposredno kaže tu želju, a ne da poetski sebe traži liriziranjem svoje nemoći da je ostvari, on je otkrivao svu njenu beskrajnu banalnost. Taj »ton druge vrste« jeste »ton« Rajićeve želje koja je, potiskivanjem, banalizovana, ali ton koji je u suštastvenom jezgru njegovog intimizma kao represivnog liriziranja ove želje: u osnovi ovog intimizma je ta banalnost, tako da on nije ništa drugo nego otimanje od nje, ali i tako da je ona *uvek otvorena mogućnost tog intimizma* ili uvek mogućno jemstvo za likovanje banalnosti nad poezijom.

je pisao dramolete, sa takozvanim humorističkom tendencijom, potpuno u maniru malovaroškog degradovanja humora na dosetke iz intrigiranja,[11] nego je to i Velimir Rajić koji je pokušao da huli na boga, u očajanju egzistencijalno zaista neposredno-izvornijem no i kod koga drugog pesnika. Kao što se njegova glad za ljubavlju, u telu čoveka epilepsijom prognanog iz sveta, krila iza stihova bezazleno intoniranog sentimentalističkog praštanja: »Prosta ti bila moja ljubav živa«, tako se u njegovim stihovima o svetlosti kandila koje se gasi (stihovima sasvim slabim, a koje je Bogdan Popović uneo, takođe, u svoju *Antologiju*), krije istina onoga koji je, zagledan u svoje telo, napisao: »U telu mome živi strašni pauk / Što siše mozak, srž i krvcu svežu«,[12] i koji će jednu pesmu što se zove *Svršetak* da završi stihom: »Ja, danas, gazim po samome sebi«, ali ne u slavu asketskog načela samoporicanja (kao hvale boga), nego suprotno: u pokušaju nekakvoga satanizma: — *uniženje sopstvenog tela imalo bi da bude ovde uniženje božjega dela* i, tako, uniženje

[11] To je njegova »dramska scena« *Zaklela se zemlja raju*, koji je on štampao 1904, u ograničenom broju primeraka, *»samo za prijatelje«:* stvar kojom Rajić, očajnik, pokušava da se predstavi kao komičar: da se smehom malograđanske intrige prebaci, volšebno, sa obale svog usamljeničkog prokletstva izgnanika-epileptičara na obalu »drugih«, od kojih je svojim prokletstvom bio odvojen, pokušaj njegov da intrigu egzistencijalnog prokletstva zameni intrigom malograđanskog »humora«. Sva usiljenost je otuda: to nije lice koje se smeje, nego lice zgrčeno u grimasu lažnog smeha. Ima nečeg duboko ponižavajućeg u tom njegovom usiljenom nastojanju da se preda humoru dosetke malograđanstva, i da se, tim humorom, uključi među »prijatelje«, one iste koji nisu prestajali da ga vide drugačijim nego što su oni, odvajajući se od njega i svojim sažaljenjem, i kojima je on posvetio (»prijateljima koji se čude«) pesmu *Jedna vesela noć* (1910): »Sad vina amo, jednom i ja da se / *K'o čovek pravi pokažem med ljud'ma*«. Taj *»čovek pravi«* iznuđivao je Rajiću i ovakvo stihovanje i ovu komiku, čovek u kome nije teško prepoznati otelotvorenje malovaroškog sveta na koji je Rajić bio osuđen. Rajić usiljeni komičar, onaj što ne može da zasmeje ni sebe ni druge, i koji piše ovakve stvari »samo za prijatelje«, jeste Rajić kome se ti prijatelji čude kada je on kao oni. Ako u tim pokušajima Rajićevog saobražavanja (svojevrsne mimikrije) svetu u kome je imao da ostane večiti izgnanik, pod tuđim pogledima sažaljenja koje ubija, nema ni trunke literature, ima tu ove svetlosti koja, podzemno ali nedvosmisleno, osvetljava njegovo pravo Ja i pravo Ja njegove osnovne poezije. (Inače, osim ovog dramskog pokušaja *Zaklela se zemlja raju*, napisao je V. Rajić još dve »scene«: *Srpsko narodno pozorište* i *Hvala Dositeju*, obe prigodnog karaktera, za jubilarne svečanosti, i bez ikakvog pesničkog značaja. Ako one ne otkrivaju, makar i posredno, kao usiljena komika *Zaklela se zemlja raju*, Rajićevo prokletstvo izgnanika, ipak su, svakako, delo njegove želje za prilagođavanjem svetu. Istorija književnosti neće ih zabeležiti.)

[12] *Basna o životu*

samoga toga boga, ruganje njemu kroz ruganje njegovom delu. Ako je Rajić pošao na sretanje bogu, pošao je on da se sa njim obračuna, da huli na njega, a ne da mu se moli. U Rajiću je jaka potreba za svetogrđem, potreba rođena u trpljenju, za bogohulstvom kao za psovkom u fizičkom stradanju. Taj »žižak u kandilu«, nad kojim se razvijala sentimentalistička legenda o poslednjem, nepatvorenom, neoskvrnjenom patrijarhalnom duhu, blagorodno-bojažljivom, uvek gotovom da na svaki udarac nesreće ponudi bosiljak, nikako nije bio jedini pesnik ovoga vremena koji je objavljivao da je bog u njemu mrtav,[13] niti je bio jedini koji je osećao boga kao nekoga ko tera sprdnju sa njim,[14] ali je sigurno jedini stigao do *bogohuliteljske molitve, te najparadoksalnije molitve za koju zna srpska poezija prve decenije:*

U času kad mi živci zatrepere,
I uspomene stare svete vere
Ožive, te je ja opet zavolim,

Tad jednu kaplju od milosti blage
Pokloni meni: ne daj veri snage
Da me pobedi da se tebi molim!

(Molitva).[15] To su, svakako, »živci« koje zna Rakić, pre svih (a posle njega i Sima Pandurović i Bojić); to su »uspomene stare svete vere«, — izraz izvan svake poetske konkretnosti; i to je ono »te je ja opet zavolim«, u kome kao da ima isto toliko nesporazuma s verom (koja se tu ima da »zavoli«), koliko i neke nepodmitljive praznine, koja i traži ovo prazno, posledično (gotovo administrativno) »te«, ali to je i autentičnost htenja, autentičnost pokreta do koga dolazi u drugoj tercini (pokreta koji je u prvoj tercini zadržan onim uslovnim »U času kad«, i onemogućen ovim »te«), i u toj autentičnosti nešto gorko, i slabo, sputano, jedva naznačeno, neka svetlost, jedva vidljiva, — a ipak svetlost, i to *jedinstvena,* ma koliko očito slabe poetske tenzije, u

[13] Milan Ćurčin: »U meni Bog je mrtav većem dugo« (u pesmi *Pred crkvom; Srpski književni glasnik,* 1905, XV, 19).

[14] Sima Pandurović: »Bog nam se ruga svakoga minuta« (u pesmi *Ispovest;* v. u knjizi *Posmrtne počasti,* Mostar, 1908).

[15] *Srpski književni glasnik,* 1906, XVII, 9.

poeziji ovog vremena. Ne postoji, do 1914, druga ovakva molitva, koja je sama sobom činjenica i čin vere, priznavanje boga i njegove moći, ali u moljenju, njemu upućenom, da mu dâ samo tu milost da ga vera u njega ne pobedi, i da mu se ne moli. Ta »milost blaga« koju on ovde, u *Molitvi,* ište, jeste *milost protiv milosti,* a vera koja se ovde kazuje jeste *vera iskazana žudnjom za neverovanjem.* Nema pesnika (među malobrojnim pesnicima religijske inspiracije), koji je molio boga za milost neverovanja. To je mogao, izgleda, samo Rajić, iza koga je ostala i pesma *Moja vera,* sa stihovima: » . . . Ali moja žrtva / — / Koju bih prineo Onom gore tamo / Bila je obmana i prevara samo: / O, davno je, davno moja vera mrtva!« Ta mrtva vera ide iza smrti »zemaljskih divota«: »pa gde su one zemaljske divote / Rad kojih čovek Boga blagosilja?«,[16] iz Rajićevog očajanja koje je produbljivalo u njemu slabost ali, u nekim trenucima, i nekakav san o oslobođenju od te slabosti, san o volji koja traži udarac i »jade« i tek odolevajući njima sama se iskazuje.

Ja Rajićevo kao da je, u takvim, trenucima, bilo ovo Ja što traži udarac »Sudbe«, i koje je on shvatao, kasnije, kao *Ja Mladosti,* one što svojom silno uzavrelom krvlju hoće i jad, pa i mučenje, pretpostavljajući zbog toga, u htenju maksimalnog intenziteta preživljavanja, pakao raju; poraz, koji je Rajić doživljavao, zato je i poraz ove samodovoljne snage koja prkosi raju i doziva pakao:

Ti si mi dala od rajeva ključe;
A ja sam, opet, lutao po paklu;
I preklinjao Sudbu da me tuče;

I gazio sam, bos, po sitnom staklu,
I vrhovima noža: krv je lila;
I radovao sam se tom spektaklu: —

Najljuća muka meni beše mila;
Jer mlad sam bio: sam sam stvar'o jade,
Jer krvi beše puna svaka Žila!

Ali to nije samo mladost kao »nerazumnost« koja hrli »jadu«, tražeći emocionalni intenzitet; to je i samotvorno Ja, koje svoje

[16] U *Istinitoj pesmi.*

samotvorstvo dokazuje time što hoće trpljenje, ovaj »spektakl« po tome nekakvom, Rajićevom, »sitnom staklu«, tu igru po vrhovima noževa: strah od stradanja, izbegavanje ovog »spektakla« je kraj Mladosti, ili pobeda onoga što je Rajić (ne jedini u ovo doba) sasvim mutno i konfuzno nazivao *Život*. Otuda će on ove tercine opraštanja sa izazovnom Mladošću što voli bol, Pakao a ne Raj, da nazove *Izdaja*: poslednji stih ove pesme (istaknut kao posebna strofa) glasi: »Pobedio je život: ja sam pao!« To je pad ove pesme i pad poezije; ali u toj poetski mrtvoj rečenici-izjavi suština je Rajićevog iskustva, koje je iskustvo pada pred bolom, i koje je duševna pretpostavka njegovog pokušaja da se odazove na ničeansko himnopojanje bolu, tako da se, — u jednom od najkontradiktornijih trenutaka ne samo ovoga pesnika nego i čitave srpske poezije njegovog vremena, — taj obnavljač patrijarhalnog lirskog tona suspregnute, samoporičuće duše, večernjih zvona sa crkve, »na dan njenog venčanja«, i pesnik bosioka i blagočestivog »praštanja«, javio čak i kao pesnik ovoga *ničeanski obogovljenoga bola,* ili ničeanski obogovljene moći koja se dokazuje htenjem bola, a ne strahom od njega ili slabošću pred njim. Neposredni podsticaj za to mogao je V. Rajić da nađe kod Uroša Petrovića, čije maksime *Za svaki dan* (eklektički pisane na obroncima misli i stila Larošfukoa,[17] ali

[17] Interesovanje za Larošfukoa, za njegovu ideju egoizma kao suštastva svakog osećanja i skrivenog pokretača svakog moralnog opredeljenja, nesumnjivo je u ovo doba, ma koliko da se iskazuje izvanredno suzdržano i, ne manje, kroz duboka duševna i moralna protivurečja onih koji će pokušati ovoj ideji da se otvore: M. M. Uskoković, koji je preveo i objavio Larošfukoovu knjižicu *Maksime*, 1914, nije samo upućivao, u kratkoj uvodnoj beleški, na Lansonovu pomirljivu metaforu: kako je Larošfukoova misao »Lek protiv naivnosti« (dodajući, sâm, tome da je ona i »lek protiv taštine«), nego je, ne mnogo kasnije, 1918, i kao u nekakvom egzistencijalnom nesporazumu sa sobom kao strasnim čitaocem Larošfukoa, izvršio samoubistvo, u času propasti države. (Po jednom svedočenju, njegov um se pomračio: on je poverovao da je osuđen kao krivac za propast države; na parčetu hartije, nađenom kod njega, pre samoubistva je zabeležio: »Primam kaznu, na koju me je država nesrećnog osudila. Neka se ona spase i bude srećna, ja odlazim«, — v. M. Vukasović, *Uspomene; Venac*, 1923, VI,1—2. i 3. Kroz ovo interesovanje, koje je paralelno interesovanju za Ničea, ali i za Bodlera, — iako znatno suzdržanije i s nesumnjivo manjim posledicama od onoga koje je Bodler izazvao, — progovara anti-patrijarhalni građanin, onaj »trezveni« čovek koga u francuskoj kulturi priviači *bon sens,* smisao za praktično delovanje, maksima očišćena ne samo od teologije nego i od svake dublje metafizičke projekcije, čovek građanskog egoizma koji je neodvojiv od ovoga duha *bon sens-a,* čovek koji neće ni teologiju ni metafiziku (ali, u suštini, i nikakvu filosofiju), jer neće da bude »naivan«, ali koji u svom odbijanju

istovremeno i u pokušaju neke paradoksalne sinteze tolstojevstva i razvodnjenog, suštinski izneverenog ničeanstva), mora da je on čitao grozničavo, neprestano tražeći neku duševnu i duhovnu tehniku za sopstveno spasenje, ili bar neku metodu kojom bi mu bilo moguće dalje da živi. Još neposredniji podsticaj je, nesumnjivo, u Ćurčinovom prevodu pesama *Molitva životu i Bolu* Lu Salome, s komentarom (*Niče, i pesma životu, i bolu,* u kome se iznosi problem autorstva ovih pesama), u prvoj svesci *Srpskog književnog glasnika* za 1910: Rajićeva pesma *Himna,* objavljena u četvrtoj *Glasnikovoj svesci* (od 16. februara iste godine) očevidno je podstaknuta ovim pesmama. Ničeanska inspiracija koja izrasta iz htenja života što ide sve do htenja samoga »jada« (»Pa ako ti sreće više ne ostade, / Ne mari! Ta još imaš svoje jade!«, u *Molitvi životu),* i ničeansko slavljenje duha što se pronalazi, u punoj moći, kroz prihvatanje bola:

Ne, ne, ti nisi što sablast u tmini,
Ti budiš snagu u moćima krtim:
Jer samo borba slavnog slavnim čini,
I let ka meti; putem neutrtim
. . .
Ti kamen tek si, na kom duh se visi!

(u pesmi *Bolu),* naišlo je svoj puni odjek u Rajićevim stihovima:

Al Ti si sa mnom srastao, još odavno,
Ko nepreglednog okeana vali,
I ime naše ako bude slavno,
To tebi samo ima da zahvali:

naivnosti i jeste, fatalno, čovek ovoga egoizma, ma koliko da ga on najčešće stidljivo, i s velikom autocenzurom, objavljuje, spreman ne jednom čak da ističe, verbalno, svoj altruizam (i to tim više, i tim usiljenijim glasom, — kao u slučaju Rakićevom: »Ja plačem kad i drugi strada, / . . . / Za mene nema tuđih jada / . . . / O, kake slasti, da se rida / Bezumno silno!«, *Tuga,* — što je ovaj egoizam bio istorijski imperativniji), i otvoren očajanjima kakva će odneti M. M. Uskokovića. Oblici maksime, i aforizma, koji su toliko karakteristični za ovo doba, prodiru i u poeziju (Dučićevu u prvom redu, a zatim, za Dučićem, i u poeziju drugih pesnika), i daju pečat njenoj »refleksivnosti«, tako da se *pojam takozvane refleksivne poezije dugo nije mogao odvojiti od stihovane maksime i aforizma;* u stvari, aforizam je ovde što i maksima: delo ovog *bon sens-a,* građanski pozitivističkog, i to ostaje i onda kada Dučić nastoji da zabuni ovaj *bon sens,* u interesu simbolističke poezije: svojim sistemom uporno negovane paradoksalnosti.

Sve, što imam, Ti si sve mi dao —
Da tebe nije, ja bih davno pao.[18]

Ovo ničeansko poricanje negativnosti bola, i čak slavljenje bola kao jemstva vrhunskog otkrovenja i iskazivanja života, potpuno je sadržano u Rajićevoj poruci bolu, u *Himni:* »... Ti i ja smo jedno, jedno isto«, u njegovom pokušaju obogovljenja patnje, kao funkcije duševne sreće: »Što telo trpi patnju sve to veću, / Uživa duša bezmerniju sreću«, kao i odricanje, u ime snage, od svake »ljudske veze sa stvarima malim«: »I pesnicama ja raskivam golim / Sve ljudske veze sa stvarima malim«:

I Tvom oltaru stupam da se molim,
Od krvi svoje ja ti žrtvu palim:
Bez jedne iskre mrzosti i zlosti,
Ja žrtvu palim, i molim: Oprosti!

O Tebe sam ogrešio se dosta,
O stari, dobri, čestiti moj druže!
Od sviju samo Ti mi jedan osta
Do kraja veran; svi ostali kruže
Tu, blizu, samo na pristojnoj meri,
I svaki od njih krišom nam se ceri . . .
. . .
Ja imam Tebe, samokret i volju;
I strah i želja brzo se utole,
Kad Tebe imam, veliki moj Bole!

Stih iz pesme *Bolu:* »Jer ja ne mislim da ti samo gaziš« očito je silno odjeknuo u Rajiću, kao i misao Lu Salome o Ničeu, i njegovom traženju bola, koju je naveo Ćurčin u svom komentaru:[19] »... nagon za zadavanje bola samom sebi bio je samo jedan vid nagona za samoodržanje: on se uklanjao ispred

[18] Inače, ovaj motiv slave, koji se vezuje za slavljenje bola (onoga koji posvećuje u najveću slavu života), to Rajićevo, — svakako nespretno, — *»I ime naše ako bude slavno,* / To tebi samo ima da zahvali«, nalazi se i u pesmi *Bolu* (četvrta strofa): »Pa možeš li, ma i po cenu sreće, / *Al' pravu slavu,* bole, da mi dadneš, / Tad hodi, spusti se na ovo pleće, / Dok ja ne posrnem il' ti ne padneš«.

[19] Iz njene knjige *Friedrich Nietsche in seinen Werken,* von Andreas-Salome, Wien, 1894.

bola samo tako što se silom podavao novom bolu«. Sav Rajić, najprisnijom svojom suštinom, — onaj iz pesme *Izdaja,* gde se sposobnost za dozivanje sopstvenog bola vezivala za Mladost, i gde se pojam Života vezivao za gubljenje i smrt ove sposobnosti, za pad Mladosti, i ovaj iz *Himne,* koja je pre svega jedna stihovana ničeanska ideologija posvećujućega bola, — mogao je sebe prepoznati u ovom tumačenju Ničeovog prihvatanja bola kao jednog vida nagona za samoodržanjem.[20] To je onaj »spektakl« Rajićev, iz *Izdaje,* to je njegova ideja da mu je, od svih, još jedino on ostao veran, jer »svi ostali kruže / Tu, blizu, samo na pristojnoj meri, / I svaki od njih krišom nam se ceri«; najzad, to je i on sâm iz završnog stiha pesme *Svršetak:* »Ja, danas, gazim po samome sebi«.

Samokret i volja, koje Rajić ovde pominje, to je ničeanstvo, ali ono koje je, očito, i kod njega, dozvano isto toliko bolom koliko i onima koji ostaju »na pristojnoj meri« (i to još rugajući se — »krišom« — njemu i njegovom bolu: taj trenutak *Himne* je jedini u kome ovaj epileptičar u malovaroškoj sredini otvoreno iskazuje svoje osnovno osećanje te iste sredine), a koji su i neposredno (biografski), ali i univerzalno-simbolički, izraženi u onom »drugom« koji, sa Njome, »pred oltarom stoji«, i koji je Rajiću izmamio sentimentalizam praštanja, u njegovom pokušaju da izađe i iz svoje sopstvene odbačenosti (da se ovim praštanjem uzvisi nad drugima), ali i iz svoga sopstvenog bola. Volja, koju on ovde doziva, jeste *volja za sopstvenim bolom kao za samom svojom sopstvenošću:* prihvatiti svoj bol, to znači emancipovati se od potrebe za drugima: ako je očajanje u bolu okretalo Rajića drugima, koji su idealni jer su izvan tog bola, i ako ga je ono posvećivalo, podjednako, i u molbe upućene tim drugima, za pomoć, i u saznanje: da oni ne mogu (ili, čak, neće) da mu pomognu, ovo prihvatanje bola je Rajićev pokušaj odbijanja zavisnosti od drugih, njegov pokušaj da izađe iz kruga slabosti vrline praštanja ucveljenog, da bude onaj koji pobeđuje samog

[20] Važno je, međutim, napomenuti: da je Ćurčin omogućio ovu Rajićevu »vezu« sa Ničeom i samim modelom stiha svog prevoda, po kome Niče izgleda kao pesnik koji se versifikaciji učio na izvorima tadašnje srpske poezije, u prvom redu Rakićeve: to je jedan iznevereni Niče, nekakav *»parnasovac« Niče* (onaj što nije došao ni do onoga pokreta slobode do kojeg je dolazio sâm Ćurčin), Niče koga ima u ideji, ali ni najmanje u slogu i sroku (Niče što piše: »u moćima krtim«), ali koji je, *upravo kao takav,* i bio mogućan za Rajićev duh, jer je bio mogućan za njegov sluh: za nivo njegove versifikacije.

sebe i, tako, oslobađa se od one »ironije sudbine« o kojoj se, i po njegovoj smrti, nije prestajalo da govori i na sami spomen njegovoga imena.[21] Nemirenje sa bolom (nesposobnost za bol) jeste nemirenje sa svojom *nedeljivom sopstvenošću,* u koju posvećuje bol: uvek isto dozivanje drugih, uvek isti pokret u pokušaju izlaska iz kosmosa sopstvenog Ja u kosmos drugih Ja; prihvatanje sopstvenoga (nedeljivog) bola, otuda bi imalo da bude, za Rajića, prihvatanje svog sopstvenog kosmosa, njegove apsolutne nedeljivosti, njegovog »samokreta«. Zbog toga je tu reč *volja,* u istom stihu, povezana sa rečju *samokret:* to je volja za samodatošću, volja za apsolutnom nezavisnošću od drugih, volja koja bi imala da se ostvari upravo osposobljavanjem za prihvatanje sopstvenoga bola: u nedeljivosti toga sopstvenoga bola koji je nedeljiv, samo moj, i volja je apsolutna, samo moja. Prihvatanje svog bola je, za Rajića, odbijanje drugih: ti drugi javljaju se uvek na horizontu neprihvatanja svog bola, ili svoje sopstvenosti. Oni su drugi, jer su izvan njegovoga bola, koji je samo njegov, — drugi su jer su izvan tog bola. Htenje drugih, u njegovom iskustvu, jeste nehtenje svog bola: nemirenje sa bolom okretalo ga je drugima, koji su za njega antiteza ovome bolu, nekakav čisti ne-bol, jedna idealna bezbolnost ili van-bolnost kao van-sopstvenost. U tome je Rajić, u ovo doba, duševno jedinstven: *ničeanstvo kao biranje svog apsolutnog Ja kroz biranje svog bola* ili odbijanjem drugih (koji su svojevrsna forma negacije tog bola), gorda samodatost i nedeljivost kroz usvajanje

[21] O toj »ironiji sudbine« govori i Sima Pandurović (u već navedenom članku), a ona bi bila u okolnosti da je ovaj epileptičar, osuđen na »saučešće koje ga je peklo«, bio praunuk Tanaska Rajića, junaka iz ustanka. Svaka pojava Rajićeva izazivala je asocijacije na njegovog herojskog pretka koji je pao braneći svoj top, pa je mogućno da u njegovim pokušajima da ničeanski prihvati bol, a možda i u njegovome motivu samožrtvovanja, ima izvesnog udela i taj Tanasko Rajić koji se od heroja pretvorio ovde u senku-progoniteljku ovog pesnika-prokletnika. (Inače, po stvarnoj »ironiji sudbine«, — kao *ironiji slučaja* a ne kao ironiji malovaroškog pogleda, — senka Tanaska Rajića progonila je Velimira Rajića i u poslednjim njegovim danima, tako da je i njegovo umiranje nekakva *sudbinska antiteza smrti Tanaska Rajića, herojskog tobdžije:* po evakuaciji Beograda, 24. septembra 1915, Velimir Rajić se zadržao kraće vreme u Stragarima, rodnom mestu Tanaska Rajića, i tu je, u jednoj barutani, doživeo drugi srčani udar, tako da, kada je stigla naredba da se barutana digne u vazduh, nije mogao dalje da nastavi put nego su ga iz Stragara odneli na volovskim kolima u Gornji Milanovac, da tamo i umre, na sâm dan pada Beograda, 9. oktobra 1915, ponavljajući u agoniji, kako je »sav u onih sedam fijoka« svog pisaćeg stola, u Beogradu.)

svog nedeljivoga bola, progovorilo je kroz njega u ovome magnovenom trenutku, makar i samo kao jedan ideal. Među drugim pesnicima, o koje se okrznuo, — najčešće sasvim površinski i bezopasno, »literarno«, — Ničeov san o Natčoveku, i koji pre svega uprošćavaju ničeansku žudnju kao prostu žudnju za Moći, bez ikakvih dubljih i složenijih duševnih i duhovnih posledica (Dučić, u *Priči o Jakom,* Čurčin, Proka Jovkić, Dušan Malušev), izdvaja se jedino Srezojević, u paranoju prognani revolucionar, za koga je Tin Ujević tvrdio da hoće da pomiri Marksa i Ničea, i, donekle, Bojić, koji će napisati, 1910/11, u pesmi *Avet,* stih: »A sam u svom bolu čovek Bogom biva«, ali taj bol Bojićev je erotski bol preobilne snage, one koja »čak i bol bi htela«, kako je to ovaj pesnik rekao u pesmi *Mladost* (u istoj 1910. u kojoj je Rajić napisao pesmu *Himna),* bol koji se doziva, a ne bol koji je, kao kod Rajića, već stvarno dat, i koji prethodi htenju, bol u žudnji za snagom a ne kao u Rajićevom slučaju, *žudnja za snagom u bolu.* To je, za Rajića, pokušaj prihvatanja onoga što je dato, i tim prihvatanjem, pokušaj njegovog prevazilaženja: jedno Da svom bolu kao svojoj natčovečanskoj snazi, natčovečansko htenje sopstvenoga bola, uzvišavanje tim htenjem koje je odbijanje ma kakve deljivosti, osvajanje i ispunjavanje sopstvene »samokretnosti«: preobražavanje sebe u samodano-nedeljivi kosmos-samokret, onaj koji u sebi apsolutno jeste, kao neka apsolutna stvarnost, — apsolutno telo i apsolutna duša, — neprestano samoga sebe izabirajući. Taj prihvaćeni i slavljeni bol imao bi da bude sredstvo i jemstvo prihvaćenog, i ostvarenog, samodatog (»samokretnog«) Ja, koje se oslobodilo bezizgledno-unižavajuće zavisnosti od drugih, svojevrsni način kidanja svake veze sa njima: to bi, u Rajiću koji iz senke odbačenog pokušava da se objavi i čak uzdigne nad drugima veličinom praštanja, imao da bude neki u osnovi preobraženi Rajić, ili čak i neki *anti-Rajić,* odnosno: u sferi doživljaja i same ekspresije, to bi imao da bude jedan *anti-sentimentalist u ovom sentimentalistu,* pa nesumnjivo i jedan anti-patrijarhalac u ovom čoveku okrenutom patrijarhalnosti koja ne zna i ne može znati za ovakvo »samokretno« Ja, jedan *Niče usred bosiljka i rumen-ruže,* Niče ili samokret koji se oteo, očajničkim pokretom ovoga prihvatanja bola, iz sentimentalističkog prosjačenja tuđe samilosti:

Ne sejte mi iznad groba cveće,
Rumen-ružu, mirisni bosiljak;

Već po grobu pelen zasadite,
Gorki pelen, i gorku ostrugu

(u pesmi *Zavet*),[22] Niče ili ovaj »gorki pelen« koji se hoće, istinskim htenjem u kome bi taj pelen bio jedina duševna stvarnost i jedina slast, a ne, — kao u pesmi *Zavet,* — samo indirektno dozivanje bosioka i rumen-ruže, samo pelen čija gorčina u stvari slavi bosiljak i rumen-ružu i gubi se u njima.

Ali to je samo ideal samokretnosti, rođen u dubokoj zavisnosti od drugih, i to je samo ideal anti-sentimentalizma rođen u sentimentalizmu kao u osećajnom infantilizmu ili traženju saučešća kao sapatnje i samilosti drugih: ako je Rajićev stih u *Himni* oslobođen modela *neposrednog* izraza sentimentalizma kakav je onaj u pesmama *Na dan njenoga venčanja* i *Zavet,* on se bitno ne menja u samome svom duševnom jezgru. Prihvatanje bola završava ovde *na ravni ideja:* to je čin skroz racionalan, a ne čin otvaranja bolu, koji bi omogućio bitniju promenu u samoj strukturi pesme. To je stihovano *kvalifikovanje* bola, i sebe pred njim, definisanje sasvim racionalno, u krugu versifikatorskog iskustva poezije prve decenije, ali na njenom najnižem stepenu: bez izrazitije snage u ritmu i u potpunom odsustvu svake metaforičnosti. Snaga nije ovde ni za jedan jedini stepen povišena, a ona pitoma bolećivost, koja je zračila i kroz druge pesme Rajićeve, ostaje prisutna i dalje. Čak, *motiv oproštaja,* i u ovom pokušaju Rajićevog ničeanskog preporođaja, — putem »samokreta« ka Natčoveku koji bi, prihvatajući bol, bio pre svega onaj čovek što savlađuje samoga sebe (kao i kod Uroša Petrovića: »Natčovek biti ne znači biti nad ljudima nego biti nad sobom«), i koji pronalazi u zlu nezamenljivo jemstvo vrhovnog dobra (takođe kao kod Uroša Petrovića: »Zlo je ne samo podstrek no i uslov dobra«, i na samome pragu Larošfukoovih vizija vrlina kao »prerušenih poroka«), — ostao je opsesivni motiv od koga se on nije mogao osloboditi, i u kome se rastočilo, nepovratno, ovo njegovo magnoveno »ničeanstvo« traženo na stranicama *Srpskog književnog glasnika.* Ako je to ničeanstvo Rajićevo objavljeno ponovo u duševnom krugu praštanja u kome se gubi i poslednja nada za »samokretnost«, to je zato što Velimir Rajić iz kruga sopstvene svoje slabosti nije mogao da izađe ni jednog jedinog trenutka. Njegova slabost za

[22] *Srpski književni glasnik,* 1903, IX, 5.

bol jeste njegova slabost za snagu kroz očajavanje, to je *moć drugih* i, samim tim, moć ovog motiva praštanja kojim je Rajić, prividno se opraštajući od tih drugih, i *pevajući svoj rastanak sa njima, u stvari pokušavao da pođe na sastanak sa njima.* Susret njegov sa drugima jeste isključivo u znaku praštanja. Ako je u pesmi malovaroškog sentimentalizma *Na dan njenog venčanja* on praštao drugima (onima koji ga ili ne vide ili mu se rugaju, iza leđa, i ostajući »na pristojnoj meri«), on u *Himni* moli za oproštaj svoj sopstveni bol, »bez jedne iskrene mrzosti i zlosti«, paleći mu »od krvi svoje žrtvu«: motiv žrtve i žrtvovanja, kao praosnova motiva praštanja, i, sa njime, asocijacijom iskustva *žrtveno-obredne* svesti, *oltar* (na kome se prinosi ta žrtva), ovde je nezaobilazan, svemoćan motiv, i u pesmi *Na dan njenog venčanja* i u pesmi *Himna.* Ono što se menja, to je samo stav »žrtve za klanje«, žrtve koju je on mogao pronaći u rečenicama Ničeovim, iz *Zaratustre,* u pomenutom Ćurčinovom komentaru: »Blaženstvo je duha u ovome: biti mirom pomazan i suzama posvećen na žrtvu za klanje, — znaste li vi to dosad?«, i koja je mogla, u njegovom duhu, da poveže nepovezivo: Ničea i hrišćanski misticizam praštanja, samožrtvovanjem (u verziji ruske literature), ali čak i bogohulstvo i samopregor duha patrijarhalnosti bosiljka i pelena, — stav koji se ovde od fatalnog stava *prema* drugima (i od sentimentalizizma koji je Rajiću iznuđivao taj stav zahtevom da, neprimećen, bude primećen, i da, — nesposoban za egzistencijalno stvarno opštenje s drugima, i upravo u toj nesposobnosti, — dozove druge glasom žrtve, izmamljujući im sažaljenje) pokušava da preobrazi u stav prema sopstvenom bolu, ali je taj bol ostajao *isto što i drugi: neka sila izvan samoga Rajića,* izvan njegovog stvarnijeg opštenja, a najmanje sjedinjavanja, sa njom, još jedna drugost koja ga takođe ne prihvata. Strah i želja, koji se »brzo (. . .) utole« u bolu (samim bolom), tako da bi prihvaćeni bol imao da bude oslobođenje od želje i od straha (koji su neprihvatanje bola), podržavaju ovde nadu u bol, ali ta nada, — objavljena u času *Himne* stihovima gotovo »programskim«, — završila je u Rajićevoj nemoći i slabosti, u njegovoj žudnji za spasenjem kojom se strah i želja produžavaju i koja nigde, ni u jednom jedinom trenutku, ne prestaje, ta žudnja za spasenjem kao pramotiv svakog njegovog motiva, pramotiv sposoban ne samo da podržava u njemu biografsko Ja i da parališe svaki »samokret« njegovog pesničkog Ja, nego i da se iskazuje izvanredno protivurečno: i Rajićevim *sentimentalizmom,* na obroncima

patrijarhalne lirike skrušenosti i samoodricanja, i njegovim *pokušajima pobune protiv boga* (ili ovim jalovim ničeanstvom), ali, ne manje, čak i njegovim *patriotizmom*, 1912, kada je on bio u stanju da napiše rečenicu: »ja volim srpski vazduh«,[23] rečenicu čija neizlečiva, besprimerna grotesknost duguje sebe upravo njegovoj očajničkoj želji za spasenjem.

Ovaj pesnik, za koga je Skerlić u *Istoriji novije srpske književnosti*, 1914, rekao da »pokazuje uzak talenat, nemoć da izađe iz sebe, da peva drugo što nije za njega vezano«, jedva godinu dana kasnije, pošto se uveliko nalazio na putu traženja spasenja u smrti, 1915, napisaće stihove u pesmi *Otadžbini:* »Ja sam se samo starao o sebi, / A nikad Tebe, Majko, da se setim«,[24] koji na prvi pogled deluju kao da su isprovocirani Skerlićevom kritikom ali koji, — iako nesumnjivo potiču iz svesti koja *pamti* ovu kritiku, i produžava je stavom svojevrsnog priznanja i samooptužbe, — u stvari nisu ništa drugo nego izraz njegovog pokušaja spasenja. Bez ustezanja pred vladajućom ideologijom, osetio je i rekao to Milan Vukasović, tvrdeći da »pokušaj Veljin da se otrgne uticaju svog fizičkog stanja, odveo ga je u patriotizam«.[25] U osnovi Rajićevih stihova iz pesme *Otadžbini* jeste Rajićeva *žudnja za patriotizmom kao za osećajnom tehnikom samozaborava:*

I evo Ti se teškom kletvom kunem:
Zvezdanim plavim nebom nada sobom,
I zemljom, gde ću mrtav sam da trunem —
Životom svojim zemaljskim, i grobom,
Životom večnim — i raspetim Bogom,
Da neću više grešit se o Tebe:
Po Tvom ću putu ići čvrstom nogom,
Zaboraviti na samoga sebe!

(u pesmi *Otadžbini).* Onaj koji se ovako kune *na vernost Otadžbini kao na zaborav samoga sebe,* produžava duh građanskog patriotizma kao ličnog egzistencijalnog samozaborava, —

[23] U *Srpskoj pesmi; Bosanska vila*, 1912, XXVII, 1.

[24] *Ratni zapisi*, 1915, god. II, br. 4.

[25] MIlan Vukasović, *Uspomene;* Vukasović ukazuje i na Rajićevu pripovetku *Oh,* objavljenu u prvom broju *Zvezde,* koja govori, neposredno, o istome ovom pokušaju.

na liniji kulta Nacije (patrije) kao nadličnog, ali i protivličnog apsoluta koji počinje, u svojoj apsolutnosti, u svome božanskom entitetu, tamo gde prestaje živa egzistencija, — ali to je, u slučaju Rajićevom, onaj za koga je zaista jedini spas u samozaboravu i samoponištenju, onaj koji je govorio, zagledan u more iščeznuća, i užasnut od svoje nezavršive, *besmrtne* patnje:

Jer moliće se da te primi more
Krvareći se po najcrnjoj noći

(u pesmi *Vjeruju),*[26] onaj koji je sanjao gomilu kamenja navaljanog na sopstveni grob, sanjajući o grobu bez vaskrsenja. U najdubljem, najtamnijem jezgru pesme *Otadžbini,* pesme u kojoj ima izvesnog autentičnog patetično-tragičnog akcenta, pa i izvesnog *zamaha* ritmom »teške kletve«, jeste ova žudnja za samouništenjem: otadžbina bi tu imala da bude grob Velimira Rajića, grob u koji bi on bio sahranjen, bez vaskrsenja, bez povratka. Kajanje pred otadžbinom, koja je bila u sebeljublju zaboravljena, jeste u suštini samo metoda ovoga pokušaja samozaobrava i samouništenja, kada bi vernost njoj imala da bude vernost sopstvenoj smrti, iščeznuću; to je pokušaj (očajnički, i zato iracionalno-nagonski) *da se patriotizam pretvori u egzistencijalnu metodu,* linijom religijskog samoponištenja i samozaborava u Otadžbini kao apsolutu. On je hteo grob, konačnu smrt, dok mu se u očajanju pričinjavalo da ga i smrt neće.[27] Osnovna duševna težnja, uložena u pesmu *Himna,* i ona

[26] *Bosanska vila,* 1910, XXV, 3—6.

[27] Postoji o tome više verodostojnih svedočanstava. Rajić je nameravao da 1913, kao dobrovoljac, ode na front, i napisao je čak i testament kojim je otpisivao dugove svojim dužnicima i raspoređivao ostavštinu za podmirivanje svojih poverilaca; na vest o sarajevskom atentatu, on se žurno vratio iz Pešte (gde je bio radi lečenja) u Beograd, da bi se javio u četnike majora Tankosića, ali ga je ovaj, kao fizički nesposobnog, odbio. (Ne mnogo ranije, Tankosić je odbio i samoga Gavrila Principa; priča se da ga je Princip, s drugovima, zatekao kako iz karabina gađa u kutiju za cigarete na glavi jednog četnika, a postoji i tvrdnja, inače neproverena, da je, tom prilikom, naredio da izbatinaju Principa, — v. Vl. Dedijer, *Sarajevo 1914,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1966.) Po propalom pokušaju kod Tankosića, Rajić je najpre bio u Vojnoj stanici, u Beogradu, a zatim je radio kao urednik nedeljnog lista *Ratni Zapisi* (u kome je i objavio pesmu *Otadžbini).* Kada bi bombardovanje Beograda dostizalo vrhunac, on je istrčavao na ulicu, nadajući se da će da ga pogodi neki šrapnel ili granata: »Rajić je jednom — na silu svojima — istrčao na ulicu i poduže stajao na jednom ćošku, tražeći smrt. Kad se jedna granata rasprsla baš blizu njega, a jedna oveća komadina od nje odsjekla

što je došla do tematske racionalizacije u pesmi *Zavet,* jeste ova ista težnja za samouništenjem, za grobom bez vaskrsa. To je težnja za bekstvom od sebe, san o smrti koji će se rađati, u ovo isto doba, i u drugim pesnicima, ali koji je u Rajiću lišen apsolutno svake literature, san: »Zaboraviti na samog sebe«, san što doziva otadžbinu u pesmi *Otadžbini* onako kako, u pesmi *Zavet,* doziva gomilu kamenja na njegov, Rajićev, grob, san o sebi kao žrtvi i san o žrtvovanju, onaj koji će u najkarakterističnijim trenucima Rajićevim njegovoj lirici da dâ vid *lirike žrtvovanja,* i to kao spasenja od greha, kroz motiv praštanja i molbe za praštanje. To je onaj prigušeno svečani ton što ide iz *svečane situacije* njegovih pesama *Zavet* i *Himna,* pa i pesme *Na dan njenog venčanja:* ton iz ove situacije preobražajnog posvećivanja, ili posvećujuće-preobražajnog trenutka, koji se iskazuje zakletvom i praštanjem. Pesma je, u najdubljoj svojoj istini, *obredno-svečana pesma,* jer je pesma ove žrtve koja prihvata

mu skut od kaputa, on, ozlojeđen što ga nije ubila, šćepao ju je, donio kući još onako vruću, pokazujući na svoj skut, s uzvikom: ‚Eto, ni granata me neće! Mene smrt prezire!'« (Marko Ž. Rakočević, *Velimir J. Rajić,* Veliki Bečkerek, 1926). Milica Janković (u već navođenom članku *Dobar i nesrećan)* opisuje jedan svoj susret s Rajićem, za vreme rata: »... Govorila sam o krvi koja je tekla kroz prljave izbodene čakšire, o jednome koji je ležao u kolima gori nego mrtvac, a možda je još bio živ, o jednome za koga, ne znam po kojoj pravdi, nije bilo kola i koga su manje ranjeni drugovi vukli po asvaltu, a on je bio bled kao platno, a sa zavoja na glavi mu je probijala krv; govorila sam o pijanim herojima u kafani ispod mene, koji su večeras opili jednoga što ide na dve štake, tako da je nekoliko puta padao; o ljudima koji su obesvećivali tu prolivenu krv i poricali i poslednji smisao rata. Govorila sam nervozno, ogorčeno, jetko, Velji Rajiću, baš kao da je on taj koji sve to treba da čuje, kao da on ima da odgovara za sve te nepravde.

... Kad sam se ućutala, on poče tiho da mi priča o bolnici, iz koje je došao k meni, i o ranjenicima, ali nekako blago, kao milosrdna sestra koja pažljivo menja zavoj. Zadržao se kod jednog čiče koji je imao sedam rana, od kojih je jedna u grudi bila strahovita.

...

— A ja, znate li šta sam ja osećao prema njemu? — upita me na kraju.

— Šta? rekoh, već nesposobna da mislim.

— Zavist, samo zavist.

Ja sam ćutala, zaprepašćena.

— Vi ste ludi, — šapnuh najzad.

— O nisam, — reče on tako očajno, da ne znam kako mi se ote svirepo pitanje:

— Zašto ne idete da poginete?

— Nesposoban sam za vojsku.

— U dobrovoljce?

— Ne primaju me. Nudio sam se«.

svoje žrtvovanje, nadom u preobražaj: ako je u pesmi *Na dan njenog venčanja* ovo žrtvovanje objavljeno u znaku praštanja drugom, — pa otuda njen sentimentalizam nije ništa drugo do prividnost žrtvovanja, jer se praštanje drugom pretvara u izraz sopstvene, tragične, vrline, i jer se pokret ka drugome ovde pretvara u čisti privid: u pokret kojim u stvari slavi i ističe sebe ovo Ja sentimentalizma, — u pesmama *Himna* i *Otadžbini* žrtvovanje se iskazuje molbom za oproštaj samome sebi. I bol (u *Himni),* i otadžbina su oni kojima Rajić prilazi — *u kajanju* pred njima, i s molbom za oprost. Slavljenje otadžbine ide tu kao i slavljenje bola: linijom ovog priznanja sopstvene zablude, kao sopstvenoga greha i prinošenjem sebe na žrtvu. I bol i otadžbina su božanstva kojima Rajić žrtvuje samoga sebe, u stilu zakletve. Linija greh-kajanje-zakletva, poricanjem sopstvenog Ja, jeste u osnovi *himnopojačke* ili himnopojsko-obredne lirike Rajićeve u *Himni* i u *Otadžbini,* kao lirike žrtve koja u činu žrtvovanja traži svoj jedini spas. *Radost,* koju je ovde naslutio V. Rajić, izražavajući je daleko više *opštim pokretom* pesme, njenim osnovnim usmerenjem, nego pojedinim stihovima i vizijama, jeste ova radost žrtve koja očekuje spasenje od sopstvenog žrtvovanja.

Ta radost, *jedinstvena* inače u srpskoj poeziji ovog vremena, nije prerasla u veliku inkantaciju radosnoga samo-žrtvovanja, čija bi duša paroksizma imala da se iskaže muzikom nadracionalno-mističkog doživljaja radosti u sopstvenom umiranju, u jedinstvu očajanja i ushićenja, ili u crnoj ozarenosti do koje se došlo vrhunskim očajanjem: nema, ni izdaleka, u Rajiću snage za takvu inkantaciju: najavljena u stihovima vrhunske prostote, ali u kojima ima neke unutrašnje patetičnosti (kao što je u stihu: »I evo Ti se teškom kletvom kunem«), ona je zadržana na nivou stihovanja koje hoće, pre svega, *izjavu,* tačno kazivanje osnovnog motiva.[28] To je versifikatorska »obrada« motiva, kao postavlje-

[28] Tako je u svoj njegovoj poeziji, a posebno u poeziji koju je tražio (posle 1912) na liniji patriotskog stava. Ova, patriotska, njegova poezija, ne samo što je potpuno izvan egzistencijalne izvornosti i egzistencijalnog problema Rajićevog, koji se reflektuju *posredno* u pesmi *Otadžbini,* nego znači *izdaju* te izvornosti, a kroz nju i duboko uniženje pesnika u V. Rajiću. Pesnik samožrtvovanja, koji se osećao kao prokletnik u svome sopstvenom telu, i za koga je, u najboljem slučaju, moglo biti jedino nade u ničeansko slavljenje sopstvenog bola i patnje, on je ovde pisao: »Ja volim srpski vazduh« *(Srpska pesma),* ili: »Krv moja srpska žeže me i pali«, kao u doba Ujedinjenje omladine srpske; upućen očajanjem na bogohulstvo, on je ovde blagodario bogu što mu je dao da mu srce srpski kuca: »O, hvala, bože, što mi dade / Još na rođenju sveti plam, / Te srce srpski kucat stade — / Što

nog zadatka, koji pesnik ima da rešava i kome je veran toliko da je neveran jeziku i njegovome »samokretu«: muke sa izrazom i rimama (u podnožju iskustva »parnasističke« srpske lirike vremena) izbijaju u prvi plan, tako da ova inkantacija, ovo himničko pojanje u slavu sopstvenog žrtvovanja, ostaje samo jedna naslućena a nedosegnuta poetska mogućnost Velimira Rajića i srpske poezije, — mnogo više motiv i tema stihovanja nego sama pesma, nešto mogućno ali slomljeno, gotovo pridavljeno, i što ne može doći do zamaha i maha, valjda u onoj istoj slabosti koja je Rajića i upućivala na ovaj motiv žrtve i na ovu žrtvenu liriku. Ta slabost uništava ničeanski kult bola, razvejava *snagu* koju taj kult doživa, i kojom bi žrtvovanje imalo da se

srpski dišem, osećam«. Ovaj epileptičar i usamljenik ovde se oglašava, ovakvim stihovanjem van svake poezije, kao *blažen od rođenja*. Ima u tom pokušaju njegovom da krv epileptičara preobrazi u »srpsku krv« koja ga »žeže i pali«, svakako (govoreći čisto psihološki), refleksa njegovog pokušaja iz trenutka pesme *Otadžbini*, pokušaja da u patriotizmu nađe zaborav samoga sebe, da se od prokletnika Rajića preobrazi u patriotu Rajića koji se više svoga prokletstva ne seća. Ali to završava u stilu ovoga stiha-izjave, u službi najprizemnijeg i najvulgarnijeg nacionalizma koji uništava i poslednju vezu sa egzistencijalnom istinom.

Tako se i s njim desilo ono isto što se desilo sa Simom Pandurovićem, a donekle i sa Veljkom Petrovićem: kao što patriotska poezija Sime Pandurovića ne produbljava, pa čak i ne nastavlja duh *Današnjice*, i kao što patriotska poezija Veljka Petrovića ne produbljava duh njegove pesme *Srpska zemlja*, tako i stihovi koje je Rajić pisao, posle pesme *Otadžbini*, ne produžavaju njeno osnovno duhovno i duševno usmerenje. Nema sumnje da je pesma *Otadžbini*, u Rajićevom iskustvu, ono isto što je pesma *Današnjica* u iskustvu S. Pandurovića, ili pesma *Srpska zemlja* u iskustvu V. Petrovića: trenuci u kojima se najličniji doživljaj ovih pesnika sreće sa doživljajem njihovog patriotskog stava, tako da taj stav ne znači udaljavanje od njihove egzistencijalne istine već, naprotiv, ostaje njena projekcija. Rajić, koji će u pesmi *Otadžbini* da napiše i stih: »Dosad sam bio sebičan i ružan«, jeste onaj Rajić koji je oduvek za sebe bio »ružan«, i koji kroz predavanje otadžbini, religijskim samozaboravom, pokušava da dođe do neke lepote: dosledno religijski, za njega lepota počinje tamo gde on, *ružan*, prestaje. Međutim, taj pokušaj religijske transformacije egzistencijalne ružnoće u nad-egzistencijalnu lepotu, ali *u samoj egzistenciji* (taj egzistencijalno-anti-egzistencijalni čin), u pesmi *Otadžbini* je samo najavljen, da se više nikad ne ponovi. Kao što Pandurović svojom patriotskom poezijom napušta sopstvenu egzistencijalnu istinu (onu banalnosti koja sanja, romantičarski, apokaliptičku katarzu u pesmi *Današnjica)*, govoreći, umesto iz konkretnosti svog Ja, iz nekoga apriornog, apstraktnog ideološkog Mi, i kao što Veljko Petrović svojom patriotskom poezijom ne produžava unutrašnji sukob koji je u jezgru *Srpske zemlje* (sukob kritičke svesti i apriorne, protiv-svesne, ljubavi), nego taj sukob napušta i, čak, izneverava (bez obzira što je poezija koju je tako našao na mahove svakako najizrazitija poezija ove vrste u srpskoj kulturi novoga veka, do 1914), tako i

preobrazi u patetičnu objavu natčovečanskog bola, a žrtva, uzvišavajućim samo-uništenjem, u duh natčovečanske moći, one o kojoj se sanja tamo gde je svaka čovečanska moć unapred onemogućena, poražena, i koja ostaje apsolutni trijumf (»slava«) što se hoće u apsolutnom (bezizlaznom) porazu, u nemogućnosti pobune što ide iz iskustva neuporedivo težeg i potresnijeg od stihova koji ga tek naznačavaju ali ne kazuju, govoreći kroz Rajića o pauku u njegovom mozgu, i koja zalud sanja vrhunsko razaranje kao samo-razaranje (»Ja, danas, gazim po samome sebi«). Rajić nije bio onaj što *gazi* po sebi, neki natčovek za sebe samog, za svoj duh i za svoje telo, onaj koji bi, zatvoren u tom telu, kao u tamničkoj ćeliji patnje od koje su ključevi izgubljeni,

Velimir Rajić, svojim stihovima patriotske retorike (slabijim čak i od onih, inače slabih, Pandurovićevih sličnih stihova), *bukvalno zatrpava egzistencijalne izvore svoje poezije*, a u prvom redu one koji su odjeknuli pesmom *Otadžbini*. Centralni motiv Rajićev (motiv spasenja samožrtvovanjem, samouništenjem) ovde se raspada, zajedno s poezijom, u groteskosti stiha: »Ja volim srpski vazduh«. Taj pad iz mogućne poezije u najtežu banalnost, iz autentičnoga grča bića u ovaj »srpski vazduh«, nije, međutim, samo stvar pesničke nemoći već je, u svojoj *istorijskoj* suštini, onoj koja će se iskazati kroz inače tako različite pesnike kao što su jedan Rajić i jedan Pandurović, *stvar egzistencijalne nemoći građanskog patriotizma, ili neumitan izraz njegovoga osnovnog duha koji je protiv-egzistencijalan:* patrija (nacija) ovog patriotizma je Nad-Ja koje »obuhvata« svako Ja, ali tako što se u njemu to Ja gubi; ona čak i počinje tek tamo gde prestaje egzistencijalno-konkretno Ja, tako da pokret koji iznuđuje u samome Ja jeste pokret njegovoga samonapuštanja ili samoapstrahovanja. Prazna retorika, do koje tu neumitno dolazi, jeste retorika ovog praznog ili egzistencijalno apstrahovanog Ja. Ono što tom retorikom »progovara«, i kroz Rajića, to je ovo apstraktno i obezličavajuće, nad-egzistencijalno i protiv-egzistencijalno Nad-Ja patrije kao ideje, kao ideološke kategorije ispražnjene od svakog ličnog (egzistencijalno-konkretnog) Ja. To nije ispražnjavanje (apstrahovanje) ovog Ja, kao jedan *proces*, već dogođena, završena, njegova apstrahovanost. Verbalizam, koji odjekuje beznadnom prazninom lošeg stihovanja, jeste lažni govor ovoga lažnog Ja, ili apstraktni govor ovog apstraktnog Ja kao čiste konstrukcije, — govor kao ćutanje tog Ja, ili kao govor prazne bezličnosti. To je, u stvari, govor nasilja koje se vrši nad egzistencijalnom autentičnošću, i tako nad samim govorom (i nad samom poezijom), ovim apstrahovanjem njegovim, ali s tim što je pesnik tu onaj koji se stavlja, sâm, u službu ovog nasilja, tako da ubistvo govora (i ubistvo poezije) ovde nije ništa drugo nego *pesnikovo samoubistvo*. Srpska poezija pred balkanske ratove i pred prvi svetski rat zna za bezbroj ovakvih samoubistava. Ukoliko nije samo reč o spoljnjem zahtevu, o povinovanju vladajućoj ideologiji, na koje biće, i pored volje pesnika, odgovara nepristajućim ćutanjem kao ovom retorikom praznine, nego je reč i o ovakvom, paroksističkom, pokušaju voljnog apstrahovanja, tragičnost ovog nasilja kao samonasilja je još teža i poraznija, jedna tragičnost bez jezika, i bez izraza, skrivena u ovakvom stihovanju kome je Rajić, takođe, davao svoj prilog.

ili nevidljivom rukom zle egzistencije skriveni (onako kako je u mrak nedosežnosti skriven sâm Rajićev *tvorac),* da se i sâm okrene protiv sopstvenog tela, i da njegovo Ja bude ne Ja očajanja u tom telu, nego Ja samog bola što vodi ovom očajanju, da iz Ja očajanja i trpljenja, prihvatanjem tog trpljenja, i čak uveličavanjem njegovim (po Ničeovom savetu), pređe u Ja tog bola u telu, ili Ja tog tela u bolu, da postane to *Telo,* taj *Bol,* — telo za koga nema tela izvan njega, ali i ovaj bol, pre svega, koji ne zna za trpljenje od bola, *bezbolnost bola,* ili bezbolnost kao »unutrašnjost« bola, ona koja ga je dozivala, u najvećim mukama, da pođe još dublje u dubinu bola, da ga intenzifikuje, s nadom: da će tim intenzifikovanjem bola, i stigav u tačku najvećega njegovog intenziteta, najdublje njegove »unutrašnjosti«, da uđe u samu bezbolnost. To prihvatanje bola, s nadom da će prihvaćen bol biti ova bezbolnost, taj mir natčovečanskog mira kome se stiže natčovečanskim (i protivčovečanskim) zadavanjem bola samome sebi, putem odbacivanja sebe za slavu bola, to jadno lukavstvo onih što su zavetovani najdubljem fizičkom bolu, ta mala metafizika koja se rascvetava u bolom izmoždenoj svesti, u najdubljoj fizici čovečanskog Ja, nije Rajića vodila putevima uveličavanja bola i očajanja: nije on pesnik krika, samorazarajuće mržnje, razaranja sopstvenog tela kao dela »božjeg«, paroksizam samouništenja kao uništenja nečega što je *tuđe* u ovom bolom otuđenom telu, ali i trpljenjem, patnjom otuđenom *jastvu,* nego je bio i ostao »tužna piska laste«, one što »pišti (. . .) sputana u mrežu«,[29] nesposoban da iz ovoga htenja samo-razaranja dođe makar do razaranja ove laste *konvencionalnosti,* i ovoga njenog »pištanja« (konvencionalnog), gubeći se, nezadrživo, pravcem sentimentalističkog liriziranja: »Prosta ti bila moja ljubav živa«, tim praštanjem neuslišenog ljubavnika (»na dan njenog venčanja«), u koje su, nesumnjivo, ugrađeni očajanje usamljenika, beskrajna glad što se skriva i poniženje što razgolićuju u neizrecivim fizičkim trpljenjima, ali koje će, na malovaroškim poselima, u mlaka predvečerja, da završi čeznutljivim pevušenjem, utapanjem u sentimentalističku sanjariju o veličini odricanja, sa svim rekvizitima i bojama malovaroškog sentimenta ovog vremena (»pred oltarom«), u tu veličinu koju je, međutim, sâm Rajić tražio, stavom ovog neuslišenog čoveka što velikodušno prašta, jer mu nije ništa *dato,* jer mu *drugi* ne

[29] *Basna o životu*

ispunjavaju *njegovu* želju. Praštanje prosjaka koji nije izmolio blagodarje ali koji boga moli (onoga istog boga protiv kojega je pokušavao očajnički da se okrene) da mu pošlje sva zla koja je Njoj, idealnoj, namenio, — dok ona »sa drugim pred oltarom stoji«, — ali i uzdizanje, tako, samoga sebe: uzdignutost onoga koji, odbačen, prašta, i čak se žrtvuje, žrtva žrtvovanog shvaćena kao vrlina, *ali u dvopevu:* i glasom njegovim i glasom onih koji su ga napustili i koji (čitav malovaroški svet Rajićev) *uzimajući pevaju o odricanju,* o neuzimanju, kao najvišoj vrlini. Ne uzeti, *zatomiti* svoju glad: »oltar« kao žrtvenik umesto erotskog ispunjenja, i ovo praštanje bića neispunjene gladi umesto njenog ostvarenja, odricanje kao čednost, i *nemoć kao moć sentimentalizma,* poezija samo na rubu bića, polu-poezija polu-bića, skromnost u želji, skromnost u rečima, blagost (blaga skromnost) u ritmu: »oltar« pred kojim ona sad »s drugim stoji«, kao oltar na koji se prinosi danak sentimentalizmu. Najdublji lirski talas anti-lirskog sentimentalizma, u ovo doba srpske kulture, iz izmoždenog tela i izmoždene volje, represivno liriziranje epilepsije, »oduhovljenje« užasa tela, podivljale materijalnosti, rastakanje užasa, altruizam umesto očajanja prognanog i obeleženog, samoporicanje uzdignuto do uzvišenosti, do kulta vrhunske vrline što se može pevušiti, u stilu nesumnjivog, a prigušenog, egotizma, bića želje uplašene od same sebe, i bića moći koja ne uspeva (ne sme) da se ostvari, nego se kazuje bugarenjem nad sopstvenom nemoći, tako da i onaj »drugi«, koji stoji pred oltarom, ushićen svojim osvojenjem, može takođe svoju ushićenost da otpeva istim glasom, u dvopevu s Rajićem.

Sentimentalizam u istini Rajićeve nemoći kao laž moćnih koji skrivaju sopstvenu moć: pesma sa »gozbe« odbačenog, ali koju pevaju učesnici na »gozbi«, protivurečno iskazivanje zadovoljstva nezadovoljstvom, građanstvo koje, osnovnim svojim duhom osvajanja već s onu stranu bašte patrijarhalizma, malovaroški još šapuće o bosiljku i rumen-ruži. Ja malovaroškog sveta koje je nepogrešno naslutilo sebe u Rajiću (više nego i u jednom drugom pesniku), kao Ja sveta između patrijarhalnosti, već osuđene na smrt, i individualizma koji progovara o želji, ali odricanjem od nje. Oglašen za patrijarhalnog pesnika,[30] Velimir Rajić našao je melodiju i boju svog patrijarhalizma u rečenica-

[30] » . . . među svojim savremenicima Rajić je bio najpatrijarhalniji, i tradicionalist po duhu i vaspitanju« (S. Pandurović, u navedenom članku).

ma-stihovima kao što je ova: »Prosta ti bila moja ljubav živa«, u ovome *prosta ti bila,* i u ovome *ljubav živa,* kad patrijarhalnost, već sasvim na umoru, u ovo doba Rakića, Dučića, Pandurovića, Bojića, kao da otvara oči (poslednji put) u času ponavljanja ove sintagme: »prosta ti bila«, te sintagme u kojoj se on konačno otelotvorio, duševno i jezički, da ostane zauvek od nje neodvojiv. Sentimentalizam, koji preplavljuje pesmu ovog stiha, jeste sentimentalizam Rajića koga *drugi* odguruje u senku, uboški sentimentalizam, ali njega prihvata, u vreme kada će ove Rajićeve stihove pevušiti malograđanski ljubavnici na putu ka oltaru, upravo ovo još uvek nemoćno Ja malovarošanina tog vremena, Ja koje će neodoljivo ići u susret sebi, Ja uzimanja, osvajanja, svojine, vlasti, ono koje će kroz Dučića i Rakića, u nekim trenucima, objaviti da u drugome voli sebe samo, poričući i samu egzistenciju tog drugog (»Jer sve što ljubimo stvorili smo sami«),[31] i ostavljajući utisak takozvane iskrenosti pre svega ovom sposobnošću za nepriznavanje drugog, — pa čak i same ljubavi, — i izazivajući tako nova ushićenja, ali kroz strepnje: u časovima strepnje ovog Ja građanskog egotizma rađao se, ponovo, miris bosiljka Velimira Rajića. On je antiteza Dučiću, Pandroviću, Rakiću, Bojiću: *Ja drugog umesto sopstveno Ja,* odricanje umesto osvajanja, najzad ovaj bosiljak (i rumen-ruža) umesto orhideje (Rakićeve) i krina (Pandurovićevog), liriziranje, patrijarhalističkom rečju, i melodikom, sopstvene smrti, umesto cinizma (od rodonačelnika građanstva, Vojislava Ilića, do ranog Veljka Petrovića) i umesto »lešina« u rakićevskom *truljenju* i pandurovićevskom *smradu.* Nemogućno je zamisliti Rakića, koji bi izgovorio ovo: »Prosto ti bilo«. Ni Dučić ni Pandurović to ne mogu: Dučić je mogao da ostvaruje poeziju bezbrojnim varijacijama stiha iz *Himere:* »Nevidljivom suncu pružam žudne ruke«, i Pandurović je mogao da piše o *principima* bića, ali to »nevidljivo sunce« i, još očiglednije, ti »principi« ubijali su ovo »prosto ti bilo«. To je bila čitava mala afazija jednog jezika, i to najčešće, nesumnjivo, vraćanjem jezika u granice prevodne književnosti (što prevod, s francuskog, nije mogao naći, to je umrlo),[32] ali i ta

[31] Jovan Dučić, *Pesma ženi.* (V. *Sabrana dela* Jovana Dučića, Beograd, 1929—1930, knj. II: *Pesme ljubavi i smrti.)*

[32] Inače, i sâm Rajić je prevodio s francuskog: Lamartina, A. Fransa, Dodea, Mopasana. (Takođe je prevodio s ruskog: Čehova, Tolstoja, — s ruskog je preveo i Hamsunovu *Glad,* — i sa bugarskog.)

francuska literatura, koja je, u času takozvane »evropeizacije« srpske kulture, uništila ovo »prosto ti bilo« i ovu »ljubav živu«, to je *građanstvo koje uništava patrijarhalnost,* kao što je i Evropa, ovde, isključivo, Evropa građansko-individualističkog racionalizma i pozitivizma, svojinski duh što ne zna ni za kakvo praštanje, i što zbog toga ne zna više ni za ovo »prosto ti bilo«. Patrijarhalni duh, iščezavajući, blesnuo je sasvim slabim, i zamućenim, sjajem kroz ovoga pesnika koji se, u svojoj egzistencijalnoj kobi nemoći uzimanja, i u svome očajničkom pokušaju duševno-moralnog izravnavanja sa tom nemoći, usred pseudobodlerijanstva, očajničkog pesimizma ali i već objavljenog panseksualističkog nihilizma Bojićevog, vratio stihu i tonu patrijarhalnosti, pokretom koji nije nikakva »literatura«, ali onako kako mu je epoha individualizma dozvoljavala: uvek *u varijanti sentimentalističkoj kao jedinoj mogućnoj varijanti malovaroškog patrijarhalizma.* To nije patrijarhalizam autentičan, korenski, nego patrijarhalizam malograđanski ili patrijarhalizam Ja koje uveliko već zna za htenje sopstvene moći, sopstvenog reda i poretka (sopstvene »forme« i njenog »savršenstva«): po racionalnoj organizaciji stiha na liniji iskustva poezije *Srpskog književnog glasnika,* a po tonu, po unutrašnjoj duševnoj melodici, — uz pribegavanje pojedinim sintagmama, — ova sentimentalizirana patrijarhalnost. Sonet, ali u njemu bosiljak; i katren, jedanaesterački (tercina, takođe, ali i *strofe od devet stihova,* u *Zavetu,* i strofe od šest stihova, u *Himni),* ali s pitomom blagozvučnošću: što se pamti, to je taj zvuk, ili, još tačnije, *prizvuk* stihova, ne sami stihovi: Rajić, na sredini između parnasovskog stiha i *zvuka* romantičarskog osmerca i folklornog šesterca. Ne jedini, ali sigurno najdramatičniji susret anti-patrijarhalističkog *Srpskog književnog glasnika* sa patrijarhalizmom.[33] Pokušaj kompromisa između građanskog individualizma i patrijarhalnosti; individualizam razblažen u tonu patrijarhalnosti, i patrijarhalnost otrovana već individuali-

[33] Drugi veliki (a možda i najveći) *Glasnikov* susret s patrijarhalizmom je poezija Alekse Šantića. Ali on nije dramatičan: patrijarhalizam Šantićev, iako je prošao kroz školu versifikacije osnovnih pesnika *Srpskog književnog glasnika,* ostao je u svojoj biti neugrožen, a pogotovo izvan onih kriza kakve su u pokušaju Rajićeve pobune na boga. (Šantić, izgleda, svu težinu Rajićeve duhovne drame nije ni osetio: u *Vencu,* 1923, VIII, 4—5, objavio je on pesmu *Velimiru Rajiću,* kojom slavi Rajića kao svog *druga* koji je pisao pesme »žarke milošte«. V. u Šantićevoj knjizi *Pesme,* Beograd, 1924.)

zmom: sentimentalizam kao polutanstvo kulture, i polutanstvo bića, nemoć neopredeljenosti, i gorčina u njoj, ali kojoj se, takođe, ne dozvoljava da ostane čista: ona se hoće, sa gorkim sladostraśćem melanholika. Bolest nerazrešenosti, bolest nemoći patrijarhalnog građanstva, *klavir i tepeluk,* bosiljak na prozoru pored koga prolazi »bodlerovac« Sima Pandurović, ali već i Vinaver, od čije pojave Velimir Rajić se užasnuo.[34] To sentimentalističko samosažaljenje, uz muziku crkvenih zvona »na dan njenog venčanja«, u povlačenju pred sopstvenom glađu, u vreme kad Bojić traži krv animalnosti, »fiziologiju«, kao jedino polje ljubavi, jeste i povlačenje istorijsko: sve dublje unatrag, u prostore mita o patrijarhalnoj čednosti kao sinonimu neuzimanja, neispunjenja, one čežnje bez preboła koja ne zna za otvoreni glas (i, uopšte, ni za kakvu otvorenost: ni u svetu, među drugima, ni u jeziku; ni u opštenju sa drugima, ni u opštenju sa sobom), slabost koja se neguje, lirizam ove slabosti koja se izjednačuje sa takozvanim lirskim »intimizmom« u ovom duhu zazorljivom od sopstvenog htenja, i koji svoje htenje iskazuje protivurečno, izrazom nehtenja, i kome, zbog toga, snaga izgleda nespojiva sa duhom, neduhovna pa čak i protivduhovna, zbog čega se puna svetlost odbija u ime ove svetlosti bića u gašenju i zbog čega se neće sunce koje, međutim, neodoljivo privlači, nego svetlost kandila, u strahu od sopstvene želje, u prostoru u kome se još šapuće, glasom što je mogućno tišim (Rajićevim, ali *mentalno* nikako samo njegovim): »Jer moj život studena je zima, / Nek mi bude od zemljice toplo«, — tamo gde se žudnja za nezadovoljenim životom iskazuje ovako, žudnjom za smrću, za »zemljicom«, gde još postoji ta »zemljica« koju je već Vojislav Ilić zaboravio a koju je Pandurović zauvek razvejao, otkrivajući blatnjavu zemlju u kojoj trule leševi. U času kad je dvadesetogodišnjak Milutin Bojić pokušavao da osposobi ovaj duh za njegove sopstvene sadržaje, objavljujući se kao onaj što uči »sramu i niskosti skota«, i prikazujući se (u pesmi *Avet)* kao »strašilo sveta« što izazivački dovikuje: »Pljujte me!«, Velimir Rajić je pokušavao da ostane pesnik duše ove »zemljice« kao duše za koju je njena sopstvena glad »niskost«, i ove životne »studeni« što doziva svetlost kandila, kao jedino mogući izvor toplote, stilizujući

[34] 1911. godine on je dočekao Vinavera rečima: »Bože moj! Strašno je i pomisliti šta je sve kadar jedan mlad čovek u Srbiji da napiše«. (Povodom Vinaverove knjige *Mjeća, Slovenski Jug,* 1911, god. VIII, br. 39.)

»kržljavu floru« Rakić-Pandurovićeve erotske nemoći po nepisanim zakonima poetike i estetike ovog kandila upaljenog rukom straha od željenog sunca, i tražeći sebe na liniji malovaroškog sentimenta u već potpuno nemoćnoj, agonijskoj, a ipak ovim strahom individualističkog Ja od svoga potpunog (bojićevskog) ispoljavanja podržavanoj patrijarhalnosti, ali koja tu ne može više biti ništa drugo nego samo ovaj *ton,* ova slaba svetlost kandila koje se gasi. To je svet u iščezavanju, i u jasnoj svesti o njegovom nestajanju, gorki ukus nemoći, nostalgija za nečim nepovratnim, za stilom istorijski na smrt osuđenim, pokušaj saživljavanja sa tim stilom u iščezavanju: pokušaj umiranja, blagim maticama ovog stila, kao talasima mirisa bosiljka i rumen-ruže, ali, istovremeno, to je i stil umesto očajanja, pokušaj spasenja od očajanja, koje razdire svaki stil, traženjem pribežišta u stilu patrijarhalnosti koja ne zna za očajanje, jalova pobuna očajnika što završava u sentimentalističkom liriziranju sopstvene nesreće: sentimentalizam umesto očajanja (i protiv očajanja). »Zemljica« patrijarhalno-folklorne rumen-ruže umesto zemlje koja, u savršenoj ravnodušnosti, ne čekajući čeka pad epileptičara, ali u dvopevu sa duhom koji pokušava da izgovori, ponovo, tu reč »zemljica« u poslednjem svom zazoru od sopstvene *zemlje,* sa duhom koji u formuli Rajićevog najličnijeg egzistencijalnog prokletstva, u kome glad za životom ne može i ne ume da se kaže drugačije nego dozivanjem smrti, prepoznaje mogućnost svoje sopstvene formule: taj malovaroški duh u poslednjim trenucima kolebanja između patrijarhalizma i osvajačkog individualizma, on pod maskom za samoga sebe, izrazom antitetičan svojoj sopstvenoj sadržini, on ili osvajač kao žrtva, snaga kao slabost, nada kao beznađe, a kroz sve to ljubav za životom, glad što ide do same pohote, pevanjem groba, jeseni, smrti bez vaskrsa.

Tako se objavila *sudbinska ironija* neuporedivo veća od one za koju zna Rajićevo telo pod velikom senkom herojskog tobdžije Tanaska Rajića u malovaroškoj svesti: iz očajanja epileptičara stvorio se malovaroški Lied, za pevušenje u dva glasa. Iz ove patnje u telu, koja je Velimira Rajića bacala u pobunu protiv boga, kao tvorca tog tela (u jalovi pokušaj pobune protiv egzistencije), razvio se sentimentalizam u čiju slabašnu svetlost osvajačko Ja individualizma, pre nego što se ne oglasi bez zazora sopstvenoj svesti i sopstvenom sluhu (pre nego što se ne otvori neumitnom Bojiću), pokušavalo je da sakrije svoje lice. Rajić je, svojom egzistencijalno autentičnom nemoći, koja je pristajala da

objavi želju jedino pozivajući na samo-žrtvovanje, postao pesnik ovog malovaroškog duha između nesvojinskog patrijarhalizma u agoniji i individualizma u punoj agresiji, jer je taj svet našao ovu svoju duševnu formulu u njegovoj lirici, ali, istovremeno, otkrivajući, kroz ovaj dvopev s Rajićem, *dvopevnost snage i slabosti,* kao nekakav unutrašnji njihov kontrapunkt koji, ma koliko da je u Rajićevoj lirici odviše jednostavno »tempiran« i sa vrlo nametljivom željom da se izazove tuđe saučešće (ono koje najčešće i uništava mogućnu estetsku senzaciju), ipak obećava ovoj duši utapanje u paradoksalnu srećno-gorku melanholiju, žudnju koja šapuće o smrti, ritmovima sentimentalizma kao u samoj sebi za trenutak zadržanoj volji individualizma. Očajanje Rajićevo se tako preobražava, njegovom nemoći da mu se preda, njegovim pokušajem da ga preobrazi u stil što utapa u stil bivših svetova, kao u samu svojevrsnu »živu« smrt, u najdosledniji i najčistiji sentimentalizam koji duh malovaroškog sveta podražava, pretvarajući svoj dvopev s Rajićem u Rajićev dvopev sa njime: patnja je ostala pod mutljagom ovog sentimentalizma, a pobuna, koja je sanjala svoj satanistički delirijum, kroz san o prihvatanju bola, o zadavanju »jada« samom sebi, završava se u ovom sentimentalizmu kao traženju tuđeg saučešća. To je *satanizam degradovan na prosjački sentimentalizam.* To je krik unižen na šaputanje: Rajićeva slabost, ali i *duh sveta* kome je Rajić pripadao, duh koji je nesposoban da sledi i dosledniji izraz svog primarnog egotizma, a kamoli ovu pobunu protiv egzistencije u kojoj, ma koliko da je to bezizgledna pobuna jednog epileptičara-prokletnika protiv sopstvenog tela, ovaj duh kao da sluti i jednu mogućnu pobunu protiv svog sveta, jer je to pobuna protiv boga kao »tvorca« ovog tela koji je, ujedno, i »tvorac« (bog) ovoga sveta: samouništenje je samo jedan vid uništenja. Tu nema »prava na pobunu«, jer ga ne sme biti,[35] ali utoliko više tu ima prava na sentimentalizam, na samilost i žrtvovanje: sentimentalizam, to je uskraćeno Rajićevo »pravo na pobunu« koje je pravo na očajanje.

S Rajićem se tako ovaj svet našao u sentimentalističkom dvopevu protiv Rajićevog očajanja, u dvopevu kojim se vatra pretvara u slabašan žižak kandila i kojim se iz prvog lica jednine, neodvojivog od pobune kao vrhunskog ispoljavanja subjektiviteta: »Unatoč Nekom, ja sam bune dizo«, ide nezadrživo ka drugom licu, kada nemoć pobune znači nemoć ovog subjektiviteta ili moć drugog lica, *ali u samom Ja:* kad poraženo Ja samim porazom postaje za sebe neko drugi, neko »Ti«, i kada, u toj inverziji Ja i ti u samom Ja, stav i govor drugih (sveta) postaje »njegov« stav i govor, i kad se on samom sebi obraća kao svet (u drugom licu), i u dvopevu sa njime: »Jer buna ništa neće ti pomoći«.[36] Glas Ja pretvara se tako u glas sveta drugih, onako kako se svest o objektivnoj nemogućnosti pobune (protiv sopstvenog tela) pretvara u svest drugih kao svest koja, ne priznajući pobunu, priznaje samo glas koji moli za oproštaj (ili koji prašta), tako da se glas nesuđene pobune preobražava u glas praštanja žrtve, a glas gneva, u očajanju, u glas krotkosti i, čak, sentimentalizma, u glas onoga unižavajućeg sažaljenja drugih od kojeg se Rajić užasavao, a koje on, ipak, u ovom dvopevu sa svetom, hoće utoliko više što se taj svet odlučnije kroz samoga njega hoće, — kao svet drugih, — tako da pobuna završava ne samo u sentimentalizmu već i kao *svojevrsna funkcija* njegova: put Rajićev je put nemoćne pobune, put iz pobune u nemoć, put od izdvajanja, sopstvenim očajanjem, iz sveta drugih, povratkom ka tom svetu, lomljenjem ovog očajanja, utapanjem u sentimentalizam slabosti. Stav drugih, kao stav sažaljenja, postaje stav Rajićev: stav samosažaljenja. Pobuna protiv sažaljenja završava u traženju sažaljenja, u sentimentalizmu kao njegovom iznuđivanju. Očajanje, koje kida svaku normu, kidajući svaku konvencionalnost upravo time što usamljuje, i svako *blagoglasje,* koje je samo tamo gde postoji konvencionalnost ili gde nema očajanja, završava ovde u blagoglasju, u stihovima iza čije konvencionalnosti je slabost pobune. Pobuna je »normatizovana«, po volji sveta drugih, ili sveta konvencije: ona govori njihovim jezikom, koji ostaje netaknut. Ona ostaje zadržana na ravni ideje, dok je jezik, koji je kazuje, svojom osnovnom strukturom, jezik norme. To je norma koja likuje nad pobunom, i to kroz jezik koji kazuje

[35] »Znam ga i vidim ga, kako se kreće među nama sa očima ugašenim od traženja, rečju zamrlom od besciljnosti, beznadno željan, unapred odbijen, gost na ovoj gozbi drugih koju zovu životom, nepozvan i negonjen, sâm sa svojom gorčinom koja nije stigla ni da se rascveta u osmeh preziranja. Jedan od onih koji su pozvani na mržnju, bez odziva na ljubav. Jedan od onih čiji bi krik bio paradoks, osmeh paradoks, nemo trpljenje paradoks. Jedan koji je to sve znao, a koji ipak nije imao prava na pobunu« (Velimir Živojinović-Massuka, *Jedan spomen na V. Rajića;* inače, u istom članku V. Živojinović kaže da je on izbegao najstrašnije: »ućutati sebe do nečovečnosti«).

[36] U pesmi *Vjeruju.*

ideju o njoj *(i dok* je kazuje), tako da se ova *pobuna, kao paradoksalna funkcija norme,* nezadrživo produbljuje. To je *Zavet,* pesma koja je Rajićeva sudbinska sinteza jer kroz nju progovaraju, istovremeno, sve sile kojima je bio na udaru. To je očajanje koje vodi u pobunu protiv postojanja, ali to je i svest o nemoći te pobune kao samosvest žrtve (osuđene na žrtvovanje bez priziva), i koja, zbog toga, jedino može izlazak da traži u prihvatanju sopstvenog žrtvovanja: koja traži da bude apsolutna žrtva, i koja time kao da pokušava nad samom sobom da se uzvisi (kao što je Rajić to, bezuspešno, pokušavao sanjajući o ničeanskom prihvatanju bola), i da nađe svoju snagu, ali koja, nemoćna za to, pada u slabost što izaziva sažaljenje, tako da se pobuna, tu najavljena, završava traženjem tuđe samilosti. Sve je, otuda, u ovoj bezizlaznosti, u znaku *apsolutne* inverzije: samosažaljenje ovde ima pobunu za svoju funkciju, a pobuna, — koja će preko boga da se okrene protiv obreda, — završava u doslednoj i neporečnoj funkciji upravo ovoga obrednog duha, predavanjem jeziku, melodici i simbolici, toga duha, njegove norme. Ne postoji druga pesma ovoga doba koja bi pobunom protiv obreda, — što ide iz pobune protiv boga, — kazivala sami obredno-normativni duh, niti pesma kojom bi na ovaj način ovaj stav pobune završavao kao funkcija bogorađenja za samilost. Svojim racionalnim stavom, *Zavet* je skroz anti-patrijarhalna pesma (odbijanje Rajićevo da mu ruke, mrtvom, prekrste, da ga u crkvu nose, da mu krst stave čelo glave, pa čak i da mu nad grobom seju cveće: »rumen-ružu, mirisni bosiljak«):

Nemojte mi ruke prekrstiti,
Jer mi živom behu zavezane.
Nemojte me u crkvu nositi —
Jer kad god sam u Boga molio
Da me spase nevolje očajne,
On se svagda molbi oglušio.
Već me pravo groblju ponesite,
Kopajte mi raku preduboku,
Da me mrtva ne ogrije sunce;
Jer moj život studena je zima;
Nek mi bude od zemljice toplo.

Čelo glave krst mi ne stavljajte,
Jer sam bio raspet za života;
Već navalte gomilu kamenja,

Nek' se diže do neba visoko!
Pa kad dođe čas Strašnoga Suda,
I kad mrtvi počnu ustajati,
Neka tada sve groblje oživi —
Kamen nek' mi pritisne grobnicu,
Samo da se ja dići ne mogu.

Svojim izrazom, međutim, njegovom *strukturom, Zavet* je najpotpuniji mogući patrijarhalnizam ovog doba. To je pesma protiv boga, — koji se »oglušio« o sve njegove molbe, — i protiv obreda njemu u slavu, ali istovremeno, *i konačno, ritualno-žrtveni čin predavanja, u savršenoj skrušenosti, bogu obrasca jezičko-simboličke i melodijske patrijarhalnosti.* Ova pesma je najdosledniji izraz obredno-svečane inspiracije Velimira Rajića, i to ne samo zato što je sâm obred ovde sadržaj, *tema* pesme (zaveštanje koje, o svom budućem pokopu, daje umirući onima koji će ga pokopati), nego u prvom redu zato što je ova misao o obredu i sama obredno posvećivanje, ili samožrtvovanje Rajićevo: njegovo potpuno predavanje normi patrijarhalne lirike i patrijarhalnog jezika. Smrt, koju on hoće u pesmi *Zavet,* nije samo ona koju on doziva (ona iz tematskog sloja *Zaveta),* nego je to i smrt koja zrači iz sintagme kakva je »čelo glave«, iz melodijskog liriziranja obrasca deseterca, — iz same ove patrijarhalnosti, — *a nostalgija,* koju Rajić iskazuje ovde, u vidu amaneta za sopstveni pokop, nije samo nostalgija za smrću tela već i nostalgija za ovom mrtvom patrijarhalnošću i za smrću koja zrači iz njenih napuštenih simoboličko-melodijskih oblika. On, koji doziva smrt stihovima traženim po modelu folklornog patrijarhalnog melosa, uranja se u smrt samim predavanjem ovome modelu: sva ona slabost, koja se tu oseća, koja zrači gotovo iz svakog sprega reči, jeste slabost njegovoga tela, njegovog životnog nagona, ali i slabost ovoga prezrelog melosa, ovoga modela koji je isključen iz daljeg tvoraštva. Regresija ka smrti se iskazuje (i produbljuje) regresijom ka modelu iscrpne, mrtve kulture, iscrpenog (dalje netvoračkog) duha i njegovog obrasca, uranjanjem u taj obrazac. To je neka vrsta opraštanja od sveta, neka vrsta rastanka sa njim, ali koji je *sastanak sa ovim mrtvim svetom patrijarhalnosti,* kroz njegovu simboliku i melodiju. Ako srpska kultura početkom veka treba nečemu da zahvali za ovu pojavu patrijarhalnosti, onda je to nesumnjivo Rajićevoj žudnji za samouništenjem. U korenu njegove oporuke u *Zavetu,* koju će vreme (razvoj senzibiliteta, živa istorija kulture)

nezadrživo asocijativno da veže sa »poezijom« urezanom, kamenorezačkom rukom, na nadgrobne spomenike malovaroškog groblja, — tako da tu pesmu danas sluh, i kad je osposobljen za najveća saživljavanja s bivšim govorom bivših svetova, teško može da otrgne od asocijacije na poeziju nadgrobnih spomenika, sa fotografijama u porculanu, — ostaje ova žudnja za samouništenjem. Ja Velimira Rajića koje se predaje ovoj normi jeste ono isto Ja koje će se, u pesmi *Svršetak*, objaviti stihom: »Ja, danas, gazim po samome sebi«,[37] a ta norma, i čak sama *klišetiranost* pesme,[38] kao gomila kamenja koju je on na samoga sebe

[37] *Srpski književni govor*, 1911, XXVI, 4.

[38] *Zavet* je pesma koja, upravo napadno, demonstrira svoj obrazac; taj obrazac Rajić nije ni pokušao da sakrije: svakoj oporuci sledi njeno obrazlaganje, i to po pravilu posredstvom objašnjavajući-zaključnog *»Jer«* (koje se ovde ponavlja, u pet strofa *Zaveta*, sedam puta; izuzetak je jedino u četvrtoj stofi, gde umesto ovoga »jer« dolazi »kad« posle dvotačke). Otuda je ova pesma, u monotonom smenjivanju oporuka-zaključak, kao iz talasa u talas, desetercem, preko ovoga »jer«, *gotovo nezavršiva:* njen završetak deluje usiljeno i nemoćno, ali ne samo zbog vrhunskog sentimentalizma koji se iskazuje »pretnjom« da će iz bosiljka procvetati pelen ako mu ne usliše predsmrtnu želju, nego u prvom redu zbog njegove nemoći da izađe iz ovog obrasca oporuka-obrazloženje, koji prodire u svest i opseda sluh kao nekakav apriorni obrazac koji se ne može napustiti.

Najzad, postoji tu, jasno naglašena, i Rajićeva *svest* o ovoj strukturi i o strukturi samog jezika čijem osnovnom izražajnom modelu on ovde pribegava, svest koja nije ništa drugo nego izraz njegove opšte pasivnosti. [I u njegovom slučaju (u slučaju pesme *Zavet*), *naglašena svest o strukturi sopstvenog izraza je samosvest pasivnog subjekta.* Aktivan subjekt služi se slepo i gluvo strukturom: on ne zna za nju. Aktivnost je njegova između njega i ovakvog znanja o strukturi. Samo epoha dekadencije vodi naglašenom znanju o strukturi: epoha u kojoj subjekt ide u pasivnost i u kojoj izraz izlazi iz anonimnosti, epoha u kojoj je samosvest jezika u obrnutoj razmeri sa samosvešću onoga ko govori. To je jezik kojim se ne govori: Ja koje ne govori stvarno, jer nije stvarno Ja, i koje zato *čuje* jezik kao *tuđ* jezik. Svest o jeziku je isključivo svest o tuđosti jezika. Nema svesti o *svome* jeziku; svest o jeziku je cepanje jedinstva Ja—jezik, kao što se i raspad ovoga jedinstva uvek iskazuje svešću o jeziku (kao tuđem). Jezik je moj u neznanju (u nesvesnosti da govorim), kao što je Ja u sebi, i za sebe, sopstveno Ja, samo u anonimnosti: samosvesno Ja je agonično Ja; samosvesni jezik je jezik agoničnog Ja, ili jezik koji je, takođe agoničan: njegova »pobeda«, osamostaljenjem u odnosu na Ja koje govori, jeste njegov poraz: on postaje jezik bez subjekta, prazan jezik (ispražnjen od subjektove stvarnosti). Iskustvo pesnika nije iskustvo neznanja jezika, ali nije ni iskustvo njegovoga znanja: ono je, neprestano, smenjivanje ova dva iskustva, njihovo »čitanje« jednoga u drugom. Iskustvo smenjivanja ova dva Ja, ili, tačnije, iskustvo Ja u postojanju i Ja u agoniji, iskustvo moći i nemoći, bića i ne-bića. Reč, svojom lepotom, kao snagom i vrednošću po sebi, jeste najavljeno umiranje Ja pesnika, ali kome se odupire to Ja, tražeći *svoj* izraz, protivstavljajući svoju volju volji jezika. »Muka« izražavanja jeste, u suštini, ova muka moga sporenja s jezikom, kada je njegov sjaj moja beda i kada je njegova beda moj sjaj, kada me on vodi ili kada ja vodim njega. Nikada samo on, i nikada samo ja. Nikad samo lepota, i nikad samo tačnost. Nikada samo volja, i nikad samo medijumska pasivnost. Nikad samo biće, i nikada samo ne-biće. Nego volja kroz pasivnost, i pasivnost kroz volju, neprestano vraćanje volje kroz neprestano nadiranje sjaja (lepote) ništavila, ili sjaja jezika: biće kroz ne-biće, i ne-biće kroz biće. Talas neprestanog povratnog dejstva. Nezavršivost ovog talasa, ili beskonačnost. Senzacija večnog, beskonačnog, kao bitna senzacija govora.]

navaljivao, iznuđujući mlake talase sentimentalizma, ali iščezavajući i sâm u njima. Osnovna želja, ona pra-želja svake od željā koje je Velimir Rajić nabrajao ovim umorno-monotonim talasanjem, gore i dole, poruka — objašnjenje, i nije želja da ga ne nose u crkvu, da mu ruke ne prekrste mrtvom, nego je želja za ovim, psihološko-izražajnim, gubljenjem u normativizmu. Otuda paradoks: da je pesma *Zavet* racionalnim svojim slojem, — tamo gde je ovaj amanet kao njen »sadržaj«, *odbijanje norme,* ali jezikom i izrazom koji su upravo nezadrživo posvećivanje njoj, kao najvišem spasu: gubljenjem *u drugima*, čije Ja je Ja ove norme, Ja koje potire svako individualno Ja, — Ja patrijarhalnosti koja ovde likuje u psihičko-melodijskoj strukturi stiha i jezika, u sačuvanoj sintagmi. *Ideja* navedenih stihova: »Nemojte me u crkvu nositi — / Jer kad god sam u Boga molio / Da me spase nevolje očajne, / On se svagda molbi oglušio. / Već me pravo groblju ponesite, / Kopajte mi raku preduboku /. . . / Nek mi bude od zemljice toplo«, jeste bogohulno anti-patrijarhalna; ali *kazivanje* te ideje jeste vraćanje patrijarhalnosti, deseteračkom modelu stavljenom ovde u službu lirike, sa glagolom na kraju (»Nemojte me u crkvu nositi«), sa izražajnim oblicima (»u boga molio«, »da mi bude od zemljice toplo«): kroz tu jezičko-melodijsku strukturu, kroz ono »u boga molio«, kroz *zemljicu* (od koje će mu biti toplo), ne samo što progovara patrijarhalnost, nego se ona za trenutak svevlasno nadstavlja svemu, svakom nagonu i svakoj ideji, apsorbujući ih potpuno, tako da oni postaju njene funkcije. To je paradoksalna *anti-patrijarhalnost u funkciji patrijarhalnosti,* bogohuljenje u službi skrušenosti, pobuna protiv boga u duhu koji, međutim, odbijajući spasenje na dan »Strašnog suda«, i htejući bezizlazni grob (sa gomilom kamenja, a ne sa krstom), kao bezizlaznu smrt, bez vaskrsenja, ne samo što još zna za *zemljicu,* nego zna i da će mu, po smrti, u njoj biti toplo. To je bogohuljenje u službi nebogohulne i anti-bogohulne skrušenosti kao sklonjenosti u normativno-

obredni poredak produbljen poretkom melodijske i sintagmatske strukture. Susret norme, u najčistijem njenom, patrijarhalnom obliku (u obliku one patrijarhalnosti koja je najviši stepen normativnosti za koju zna srpska kultura), i anti-normativnosti: susret boga, koji je norma, i bogohulnog očajanja koje je odbijanje norme, — susret vrhunski normativne patrijarhalnosti i anti-normativnog individualizma prve decenije veka. Susret duha pobune individualističkog Ja, kao samovolje i »samokreta«, i duha skrušenosti do potpunog anonimizovanja svakog Ja. Tačka slabosti u kojoj se sreće očajanje Rajićevo sa Ja malovaroškog sveta okrenutog protiv svake pobune, i protiv svakog očajanja, ali već prožetog individualizmom i njegovim htenjem. ispunjavanje norme njenim verbalnim odbijanjem, ritualna služba normi govorom protiv nje, sámo njegovo biće što jeste tom strukturom, do kraja ovako normativno: prividno obesvetilački čin ili posvećivanje u prividnosti obesvećenja: skrušenost koja se iskazuje (za duh patrijarhalni, za patrijarhalnu sholastičnost) prividno »jeretički«, bogohulno, ali koja nezadrživo osvaja sve. Motiv žrtvovanja koji likuje u potpunosti: spuštanje svog Ja u Ja ove norme (njene sintagme, tona, boje), kao spuštanje Rajićevo u grob bez vaskrsa. Apsolutni trijumf volje samopotiranja: norma patrijarhalnog melosa jeste ovde, u *Zavetu,* isto što i bol u *Himni* ili Otadžbina u pesmi *Otadžbini:* ono drugo, veliko Ja kao Ne-Ja za Rajića, kao samo ne-biće kome se on posvećuje onoliko koliko neće sebe.[39] Svaka sintagma ove apsolutne norme je kao po jedan kamen na pesničko Ja Rajićevo. To Ja je ovde uronjeno u ovu sintagmu, gotovo do gubljenja. Od Rajićevog Ja ostala je

[39] Istina, postoji još jedan zavet Rajićev, pesma *Drugi zavet (Srpski književni glasnik,* 1906, XVII, 2), koja, na mahove, liči na ironičnu parafrazu *Zaveta:*

Okupajte me u čistom vinu,
Bez jedne kaplje mineralnih voda, —
Ne treba ćak ni bikarbonat-soda, —
I kopajte me zemlji u dubinu!

To je »dekadencija« Rajića iz *Zaveta,* još jedan pesnički pad Rajićev, ali u znaku ironije, pa i ponovnog traženja one iste komičnosti kojoj se on uzaludno posvećivao u času kada je pisao *Zaklela se zemlja raju,* samo što su to ovde komičnost, i ironija, koji traže sebe *u rečima,* u ovoj anti-sentimentalističkoj »kaplji mineralnih voda« i u ovoj »bikarbonat-sodi«, nepomirljivim sa sentimentalističkim patrijarhalizmom i njegovim jezikom (»kopajte me zemlji u dubinu«), onako kako je svet kome one pripadaju sa tim sentimentalizmom nespojiv. Ta »bikarbonat-soda« je svojevrsni *anti-bosiljak,* reč anti-patrijarhalnosti, a pre

ovde samo bolna žudnja njegova za gubljenjem, njegov bol za samopotiranjem. Taj bol je ono što zrači kroz sintagmu, i što joj daje izvesnu moć, ali koja je nemoć Rajićevoga Ja: *Zavet* je pesma saobražavanja Rajićevog jednome duhu, i njegovom jeziku, gubljenje Rajićevo u njemu. Ipak, to nije prosto pastiširanje: ako ima tu volje *pastiša,* iza nje je volja za samouništenjem, koja ovome pastiširanju daje izvesnu tragičnu dimenziju. To je, svakako, »najnapisanija« pesma Velimira Rajića, ali rukopis njen nije čisto Rajićev. Njena zrelost, njena završenost, jesu zrelost i okončanost jednog sveta: zrelost i završenost mirisa bosiljka koji više nikad neće da oveje, ovako, prostore jezika kojim je iščezavao Velimir Rajić.

svega anti-sentimentalistička ironija, ali koja prodire u sami kontekst onoga istog zaveštanja iz pesme *Zavet.* Ako tu Rajić ne dolazi do lirike, nego ovakvi trenuci pesme *Drugi zavet* podsećaju, neodoljivo, na nekakvu neuspelu i sasvim brutalnu parodiju *Zaveta, — ali u njegovim okvirima,* — ako je to ogrešenje Rajićevo o poeziju, ili poetski neosmišljena brutalnost, sâm Rajić kao da je, u času *Drugog zaveta,* hteo to ogrešenje: možda je to njegov novi pokušaj spasenja, možda je greh u znaku ove »bikarbonat-sode« takođe svojevrsni pokušaj pobune, ustajanja na normu, greh kao anti-normativnost, i kao anti-bog. Ali ove reči ga ne spasavaju. Njegova svest u njima, i izgovarajući ih, ne pronalazi nikakve nove energetske izvore, nikakvu mogućnost razbijanja slabosti. Te reči su isto što i njegova pojava na jednom beogradskom »maskenbalu«, zimi, 1911, kada se maskirao u lutku »rokoko-karikiranih pokreta« (po kazivanju Mage Magazinović, u navođenom broju *Venca):* stvar trenutne zablude, one nade da za njega ima spasa u ironiji i humoru, da je čak sposoban i za samoironisanje, kojim bi se uzvisio nad sopstvenim bolom, tako što bi ga karikirao. Epileptičarski istrzani gestovi, u grčenju, i ti »rokoko-karikirani pokreti« ove lutke u koju se on preobražava, za poglede drugih, ali i za svoj sopstveni pogled (kada bi on mogao sebe da gleda tim pogledima drugih), kao da su imali da se usaglase, pravcem ka karikaturi tog epileptičarskog grčenja, i tako da se sâm Rajić, uhapšen u telu ovog epileptičara, osuđen na njegova grčenja, ovim rokoko-karikiranjem grčeva sopstvenog, a tuđeg, tela, nađe negde izvan njega, bar svojim pogledom, svojom svešću. To je samo incident, pa i vulgarnost u koju gura nemoćna ironija, vulgarnost samouniženja što nije dovelo do samouzvišenja, što još dublje uranja u očajanje subjekta koji nije subjekt nego samo objekt, neki ispad, očajnički trenutak objekta koji uzalud pokušava da postane subjekt, ili trenutak očajanja što, u ovoj nemogućnosti subjekta, dolazi do svoje rečenice i stila, jer ne dolazi (niti može doći) do svoga zakona, koji je uvek tamo gde je subjekt: *vulgarnost kao nesposobnost za sopstvenu zakonitost,* kao nerednost (slabost za uspostavljanje sopstvenog reda); ogrešenje koje ne dolazi do svog osmišljenja jer iza njega ne stoji snaga subjekta, jer nije tvoračko, jedna mala zabluda, jedna incidentarna nada posle koje će se, — *kao po svršenom maskenbalu,* — sve vratiti ponovo u bogobojažljivu slabost, tamo gde je Rajić: snaga patnje kao nemoć pesme, sentimentalizam umesto predavanja stvarnom osećanju, čežnja za patrijarhalnošću umesto pobune, konzervatizam i tradicionalizam umesto egzistencijalne autentičnosti.

Milan M. Rakić

Poezija Milana Rakića je, kao i poezija Dučićeva, za mnoge (a pogotovu za one koji je nisu čitali), sinonim vrhunskog pesništva: građanska kultura početkom veka videla je u Rakiću oličenje svoga pesnika i uzdigla ga do samog mita. Njegove dve tanke zbirke pesama, iz 1903. i 1912, posle kojih je štampao još samo pregršt stihova, povlačeći se još za života u ćutanje, kriju, međutim, Rakića više no što to može na prvi pogled da se učini. Odviše nametljiv sluhu, Rakić se sve teže daje duhu; on kao da je skriven u dubini, sasvim tamnoj, ispod svojih dvanaesteraca i jedanaesteraca koje je pokušavao da ostvari kao uzor formalnog savršenstva, ugrađujući sebe u kult forme s početka veka, ali on čak kao da je, najdubljim nagonom svojim, protivurečan ovim svojim izmajstorisanim stihovima, ništa manje, možda, nego što je protivan toj istoj građanskoj kulturi kojoj je *sebe živog* davao (a ne samo svoje sposobnosti stihovanja).

On se javlja u znaku velikog paradoksa: pesnik građanske kulture, nesumnjivi racionalist i pozitivist, Rakić nije prestajao, u okviru kulta forme te iste kulture, da stihuje svoj san o bekstvu iz grada, u prirodu. Taj grad Rakićev je, nesumnjivo, Beograd njegovoga osnovnog vremena (prve decenije veka), grad niskih vidika i još nižih strasti, u kome i njemu, kao i Skerliću, »savski most izgleda kao jedan tamnički prozor«,[1]

[1] Jovan Skerlić, *Pesme Milana Rakića; Srpski književni glasnik*, 1904, XI, 5. (Isto u knjizi: *Pisci i knjige*, I. Beograd, 1907).

grad utonuo u »mutnu atmosferu zadušničkih dana«,[2] ali taj grad je i nešto neuporedivo više, ne samo norma s kojom se Rakić nije mogao da usloži, nego i svaka norma uopšte, i svaka konvencija. San njegov o odlasku u prirodu, nevratom, jeste san o odlasku iz sveta norme i konvencije u svet s onu stranu svake norme, a u prvome redu to je, izgleda, san o bekstvu iz sveta racionalnosti u svet krajnje iracionalan. Priroda, koju je on sanjao, jeste nesećanje, neznanje, jedan savršeni zaborav. U suštini svojoj, to je erotička priroda, ili čista biološka iracionalnost. Istina, Rakić je ovu prirodu *video,* s onu stranu gradskih kapija, na samim prilazima gradu, i svesrdno se trudio da je oliči u pejzažu. Ali, kad pokuša iz grada da ode u taj pejzaž (veoma uprošćeno stilizovan), on sanja da ode u carstvo biološke iracionalnosti. Ono što on traži u prirodi, to je ljubav, ali ljubav kao vrhunska erotska senzacija, a poziv koji je ovaj pesnik upućivao ženi, stihom parnasovski tvrdo organizovanim, i starajući se da mu rime po svaku cenu budu nove, jeste gotovo uvek poziv na odlazak u ovu prirodu kao u erotski samozaborav. U jednom trenutku, koji se zove *Priziv,*[3] potražiće on od žene zaštitu:

Pomeni me u molitvama tvojim
Kad sunce padne za daleke gore,
Jer znaj da mene kobne misli more,
I da se, kao slabo dete, bojim.

. . .

Ti čista dušo, budi Genoveva,
Nad zaspalim Parizom koji bdi,
Dokle pod njenim blagoslovom sneva
Ljubavnik čedan i zločinci svi;

I nek pod tvojom molitvom zaćute,
O zaštitnice večna duše moje,
Sve kobne misli što mi srce mute,
I, ko zločinci, spremne za boj stoje.

[2] U pesmi *Mutna impresija* (1907); *Nove pesme,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1912.

[3] Iz 1904; *Nove pesme.*

Ma koliko da svojim *tonom* odudara od osnovne Rakićeve poezije, tako da ostaje na neki način usamljena u njoj, ta molitva za zaštitom, za vrhovnom čuvarnom milošću (i koja kao da je nađena na marginama francuske literature poznog srednjeg veka), u *zloj strepnji* od sopstvenih »kobnih misli« što prezaju na njega, *a iz njega samog,* kao zločinci, nosi u sebi izvorno iskustvo Rakićevo: poezija nekih njegovih trenutaka, kad su ove »kobne misli« provaljivale, nezadrživo, iz njega (pa makar i samo odlomkom stiha, ili između dve reči), nesumnjivo ovo potvrđuje. Postojao je u ovom pesniku strah od tamnih, naslućenih ali neiskazanih, sopstvenih sadržaja; sâm njegov stih, uostalom, kao da je našao osnovne svoje odlike upravo negde tu, u časovima zle strepnje, kada se može moliti ovakva zaštita, ali kad nikakve zaštite izvan čoveka samog nema, kad je on sâm i svoja sopstvena napast i svoja sopstvena odbrana. Pa ipak, žena za Rakića nije bila ova *Genoveva,* zaštitnica što nad Parizom bdi, već ona koju je on, u životno najizvornijim svojim trenucima, i lomeći se između dve reči i dve rime, pozivao na izlazak u iracionalnu prirodu, sanjajući pre svega svoj samozaborav u erotskoj senzaciji:

Daj mi usne tvoje, daj mogućnost tajnu
Da, živ, zaboravim da sam živ . . .

(Mutna impresija), ali tako da ljubav koju on sanja jeste pre svega *ljubav za ovaj samozaborav,* i tako da *drugi,* u ljubavi, nije jemstvo njegovog sopstvenog samopronalaženja, putem ka bitnosti, preobražajem usamljene pojedinačnosti u univerzalnost istinski subjektivnog, već je taj drugi, naprotiv, jemstvo i, čak, na mahove i sasvim brutalno objavljeno, *sredstvo* njegovoga sopstvenog zaborava. Žena koju sanja Rakić zbog toga nikada nije tamo gde je on: to, što je ovaj pesnik, odazivajući se na stih Teofila Gotjea: *»Celle que j'aime est à présent en Chine«,* napisao svoj *Kineski madrigal,*[4] nikako nije samo zakasneli odjek njegove težnje (i težnje njegovoga doba) da se dikcija nove, građanske kulture, i nove, građanske konverzacije, potraži u blagom prožimanju melanholije i humora: njegova žena je, uistinu, za njega uvek »u Kini«, žena koju će on da stilizuje po merama pseudo-riterske poezije, i po ukusu drame Tristana i

[4] *Pesme,* izd. *Nova Evropa,* Zagreb, 1924.

Izolde, koju mu je otkrio Vagner,[5] ili koja je, ako ulazi sa njime u pejzaž te idealne prirode, uvek u senci anonimnosti, ovo obećanje njegovog oslobođenja od sopstvene svesti, ali *nikada subjekt*. To je žena iz njegove *Želje*,[6] tog filma u stihovima punog infantilne melodramatike, ali ipak egzistencijalno izvornog i, uprkos izražajnom shematizmu koji je tu neosporan, poetski i danas dejstvenog. On vidi kako bi *ona*, dok bude umirao u prirodi, dišući sve tiše i tiše, ali ipak »nasmejan i vedar« (to je njegov san, nedosanjan: da umremo, nekako, ako se može, nasmejani i vedri), došla da bude s njim u poslednjim trenucima, ali bez suza, gospodstveno suzdržana u svom bolu, i sasvim *rakićevska* po tome (»Iako te boli razdiru i guše, / Skrivajući jade i tugu duboku, / U kutima tajnim nežne tvoje duše«):

I priroda cela zašumeće strasno,
I polja, i gore, i bašte, i vrti,
Sve što u njoj živi pozdraviće glasno
Svečani dolazak ravnodušne smrti.

Zaćutaću tada. Nema reči više,
Poljubiću samo tvoju ruku bledu,
I dišući mirno, sve tiše i tiše,
Ostaviću život, nevolju i bedu,
Bezbrižan i vedar, nasmejan i čio.

I sklopiću oči zanavek. I tada
Osetiću čudno, kao kad se sniva,
Sa miloštom tajnom što iz zvezda pada
I svežinom skoro pooranih njiva,
Sjaj očiju tvojih bolećiv i mio.

Ima sugestije smirenja, u ovoj njegovoj viziji sopstvenog iščezavanja, u času kad dolazi »svečani dolazak ravnodušne smrti«, i kad »nema reči više«, kad sve tone u ćutanje koje je Rakić hteo, posle svega, i više svega, on koji se u pejzažima svoje lirike uvek ukazuje kako, sa ženom koju je tu dozvao iz grada, stoji

[5] Po njegovom kazivanju Branimiru Ćosiću, 1928. u Ženevi; v. Branimir Ćosić, *Jedno veče sa g. Milanom Rakićem*, u knjizi *Deset pisaca deset razgovora*, izd. *Geca Kon*, Beograd, 1931.

[6] Iz 1902; *Pesme*, Beograd, 1903.

zagledan u daleki horizont, u času gašenja svetlosti, i koji uvek ponavlja njoj svoje *ćuti:* » . . . ćuti / Ostavi dušu nek spokojno sniva, / Dok kraj nas lišće na drvetu žuti / I tama pada vrh zaspalih njiva«, uvek u istoj želji apsolutnog zaborava: »Da *zaboravim da smo tu nas dvoje / Pred veličanstvom prirode*«.[7] Ako tu uvek ima ovih *njiva* (pooranih), koje je on voleo da rimuje sa *sniva*, i ako se tu javlja, pred ovom ćutećom prirodom koja poziva na ćutanje, i stih u kome svaka poezija, nepobitno, ćuti:

Priroda, taj spas, i uteha, i nada

(u pesmi *Varijacije*),[8] ova želja za ćutanjem, kao za apsolutnim samozaboravom, i zaboravom svega, izvanredno je jaka u Rakiću. Nema u njega veće želje od želje za ćutanjem. U ćutanju, u njegovom izazovu, Rakiću je iskušenje nad iskušenjima. Ljubav je ovo ćutanje u samozaboravu, vrhunska erotska senzacija kao okeanski talas koji preplavljuje i jezik i svest, nekakav vrhunski moment života, ali u kome (zato što je vrhunski?) nema svesti o životu, u kome život u nama uspeva da se otrgne od pogleda svesti, i kad Rakić kao da je imao da izgubi sebe, gubljenjem koje je ravno ništavilu apsolutnog samozaborava, i to zauvek: bez mogućnosti povratka u svest, bez šanse za povratak u grad, koji ostaje grad od čije »atmosfere zadušničkih dana«, lažljivog jezika i lažnoga bola, ovaj pesnik se grozio kao retko ko drugi u njegovome času, ali koji ostaje i grad njegove svesti, njegovoga znanja sebe i drugih (i sebe među drugima), njegove izvanredno naglašene *samosvesti*.

Ta samosvest, čijim okom Rakić neprestano vidi Rakića, svestan svog prisustva među drugima, kao tela među telima i slike među slikama, upućivala ga je *formi* ne kao načinu da se nešto kaže nego, istovremeno i paradoksalno, i kao načinu da se ne kaže, kao načinu samodiscipline, u gordom (i gorkom) »ponosu« koji je i uputio ovog pesnika njegovim idealima pseudo-aristokratizma. *Drugi* je za Rakića sredstvo samozaborava kao spasavanja od ove samosvesti. On hoće to spasavanje, a ne tog drugog, i zbog toga ne prestaje tom drugom da govori ovo isto svoje »ćuti«, čitavom svojom poezijom, tako da se njegova poezija posvećena dozivanju ljubavi ukazuje, od trenutka do

[7] *Iskrena pesma; Pesme*, 1903.

[8] 1905; *Nove pesme*.

trenutka, kao svojevrsno Rakićevo artikulisanje ovoga istog »ćuti«: *svaki trenutak je jedan posebni trenutak ove artikulacije imperativa ćutanja.* To »ćuti« zna za veliku parabolu, u svega pregršti Rakićevih pesama napisanih u stavu obraćanja ženi kao njegovome *drugom:* od uvodnog stiha *Iskrene pesme:* »O sklopi usne, ne govori, ćuti«, do stihova, u pesmi *Varijacije:* »Dosta, za ime večitoga Hrista! / Ne mogu više, dosadno mi sve je«, čiji pokret, uistinu, ne ponavlja onaj galantni pokret, u stilu *Fin de siècle-a,* u pesmi *Želja,* kada je, pre nego što umre, »pod raskošnim sjajem septembarskog neba«, on poljubio ruku toj ženi koju je doveo u prirodu da, *u ćutanju,* prisustvuje njegovom umiranju. On je, nošen talasima žudnje, video svoju idealnu ženu kao Izoldu koja čeka Tristana,[9] ali »kad prođe sve, i malaksalo telo / Ponovo padne u običnu čamu«, bio je spreman da joj kaže »otužnu pesmu o ljubavi« (koju će, opet, ta »bedna žena« slušati rado), ali samo zato da bi je ismejao, sa cinizmom koji je neosporan, i pun mračnog osvetoljublja, da bi joj otkrio: » . . . ja u tebi volim sebe sama« i, kao u bojazni da ga ta »bedna žena« ne razume dovoljno dobro, da bi joj rekao (u *Iskrenoj pesmi):*

Al ne volim te, ne volim te, draga.

Ako je Rakić, u nekim od najznačajnijih trenutaka svoje poezije, pozivao na vraćanje ljubavi iz apstrakcije (u koju je nju, ne jednom, potiskivao romantizam), čulnosti dotle najčešće pokrivenoj krpama lažne idealizacije i još lažnije spiritualizacije, taj njegov poziv na čulnost je samo prividno oslobođenje bića ljubavi: i u iskustvu Rakićevom, *poistovećivanje ljubavi sa apsolutnom iracionalnošću čulnosti jeste poistovećivanje subjekta drugog sa sopstvenim sredstvom,* njegova degradacija na sredstvo. Ova degradacija nije svesna, i njoj Rakić, zaveren samozaboravu kao spasenju od sopstvene samosvesti, nije težio, ali on je na nju bio *osuđen, kao na svoje sopstveno prokletstvo.* Ne postoji ljubav kao odnos dva subjekta, već isključivo, u ovoj žudnji za samozaboravom, kao odnos subjekta i objekta. Otuda će ovaj pesnik stroge forme (po mogućnostima dikcije svog vremena), ovaj skerlićevski »pesnik pametan čovek«,[10] za koga je

[9] U *Ljubavnoj pesmi* (najpre bez naslova: *»Šume bokori cvetnog jorgovana . . .«),* iz 1902; *Pesme,* 1903.

[10] »Mi smo u našoj poeziji imali toliko nepameti, toliko su nam dodijali praznoglavi i neznalički ‚genîji' da nam je dobro došao pesnik pametan čovek,

Dučić, — inače pomno izbegavajući da piše o njemu, — bio našao izvanredno tačnu a ne samo slikovitu reč, rekavši da »nikog šešir nije toliko pokrivao, ni kaput toliko zakopčavao. Ceo svet je za Rakića govorio da je najfiniji čovek, ali ga niko nije imao u rukama«,[11] između dva talasa pevanja svog pseudo-aristokratskog »otmenog bola«, gestom sporim, suzdržano-svečanim, u dva maha doći *do neospornog sado-mazohizma,* u kome je odnos ljubavi preobražen u odnos gospodarenja, odnos subjekta i objekta, odnos dozvan ovom nemogućnošću ljubavi, i kada je svejedno da li je drugi za njega taj objekt:

I ja sam gospodar tvoj i tvoga tela
Ko despoti stari vladam tobom sada

(Ponosna pesma),[12] ili je on sâm, žudnjom za ovim gospodarenjem, za ovim utapanjem u odnos subjekt—objekt, onaj koji se pretvara, u svojoj sopstvenoj uobrazilji, u *objekt drugog,* i koji čak to žudi, voleći u drugome upravo ono što je *despotsko* (gospodareće) u njemu:

Vladaj nad mojom dušom, moćno dete,
Sa rascvetanim ružama u kosi,
I vlast tvoju nek ništa ne omete,
Ni bol ni plač, ni reč što milost prosi.
. . .
Pa što se plašiš i ustežeš? Znam te!
Caruj kao uvek, caruj prema sebi,
Ti, despotice, što te večno pamte:
Da nisi takva — voleo te ne bi'!

(Dalida).[13] Secesionistički kič »sa rascvetanim ružama u kosi«, — koji će se kasnije produžiti kroz M. Bojića i Mirka Koroliju, — i stihovanje krajnje nategnuto, koje današnjem čitaocu može

čovek vedre glave, jakoga duha i otmene duše, Evropljanin, zapadnjak i intelektualac« (J. Skerlić, *Nove pesme Milana Rakića, Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII, 9; isto u knjizi *Pisci i knjige,* VI, Beograd, 1913).

[11] Dr Vasa Milić, *Razgovor sa g. Jovanom Dučićem, Srpski književni glasnik,* 1938, LIV, 6—7; v. Jovan Dučić, *Sabrana djela,* knj. IV: *Moji saputnici,* izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1969.

[12] *Pesme,* 1924.

[13] U istoj knjizi.

da učini zaista nepojmljivim da je njihov tvorac bio slavljen, svojevremeno, u ovoj istoj kulturi, kao majstor versifikacije, nisu ovde ono što je najbitnije. Nije to čak ni samo odjek, ponovo zakasneli, ekspanzije građanstva početkom veka, u njegovom vrtoglavom oslobođenju od patrijarhalnosti, kroz Bodlera, kroz upoznavanje »zabranjenih« oblasti, ma koliko da se on ovde može da čuje;[14] to je, kroz ovo stihovanje, i kroz svu tu *literaturu,* ona jedva uzdržavana brutalnost, koja će da provali rečenicom-stihom: *»Pa što se plašiš i ustežeš? Znam te!«,* to što je tako beskrajno daleko od kulta »otmenog bola«, i toliko protivno suzdržanosti sa koje je građanska kritika posebno slavila Rakića, ali što izvire upravo iz same duševne prakse te iste suzdržanosti, kao iz prakse kulture kultivisane životinje, kada je žudnja za obnaživanjem, u svakom pogledu, vrhunska žudnja, i kada se ona javlja i kao ova žudnja za demistifikacijom, to je svojevrsni *incident* ovoga duha koji je tražio »takt« u svemu i koga je taj zahtev za »taktom«, kao za suzdržanošću onoga koga »niko nije imao u rukama«, i odveo, pre svega, njegovom svečano-monotonom aleksandrincu, stihu čiji »podignuti ton« primetio je čak i Bogdan Popović,[15] i koji je neprikladan za ma kakav ličniji izraz,[16] ali koji kao da je on hteo *upravo ne htejući taj neposredno-lični izraz,* on koji je stihovima isto toliko pokušavao sebe da kaže, koliko je nastojao da sebe s »ponosom«, i veran svome idealu »gordosti«, pokrije i zakopča u te stihove kao šeširom i kaputom.

Uvek samosvestan, i kontrolisan, u svojoj više-manje dobro organizovanoj pesmi čiji jasni poredak stihova ne može da probije nikakva tamna, iracionalna žudnja, on je nosio u sebi tu duboku žudnju i lebdeo je nad njom kao nad ponorom. Ponekad, ta žudnja je pretila provalom iz njega samoga, iz najdublje unutrašnjosti njegovog bića, ali on ju je *versifikovao* svojim

[14] Može se to naći i kod Dučića, na početku veka: »Da mi je da volim kao pre, pun mračne / I svirepe slasti, da patim i stradam, / I uživajući u bolu što zadam / Da ne ljubim oči nego kad su plačne« *(Rapsodija,* iz 1904).

[15] Rakićev glas je »jako podignut, do stepena kad postaje napregnut« (u članku: *Milan Rakić (sećanja); Godišnjica Nikole Čupića,* knj. XLVIII, str. 303—311).

[16] S. Vinaver je ukazao na to, govoreći da je nemoguće »iskazati prisne i potpuno lične slutnje ako smo u vlasti aleksandrinca koji je svečan i koji označava jednu patetiku« (u predgovoru za *Celokupna dela* M. Nastasijevića, Beograd, 1938).

jedanaestercima i aleksandrincima, i tako smirivao, davao joj otpore svojim »taktom«, sposoban da se ogreši samo na trenutke o taj »takt«, o tu »formu« u koju je sebe ugrađivao, i iz koje je vrebala ta žudnja na njega, ona u čijoj dubokoj potisnutosti i neizraženosti ljubav je i mogla biti *ili* samo erotska senzacija objavljena u magnovenom trenutku, *ili* čista laž kada trenutak te senzacije prođe, i kad je ovaj pesnik, osuđen da se vrati vremenu, kad sve padne »u običnu čamu«, mogao da otkrije tog drugog, ali samo u njegovoj *beskrajnoj bedi,* i kome će on *da demonstrira* tu bedu, sa posebnom, u srpskoj lirici dotle nepoznatom, osvetoljubivo mračnom strašću.

Osnovni pokret Rakićevog bića je duboko protivurečan: to je istovremeno ovo traženje drugog, kao sredstva samozaborava, ali to je i njegovo poricanje, samim tim što je isključivo ovo sredstvo i što težnja nije okrenuta samopronalaženju sebe kroz pronalaženje drugog, i u drugom, već sasvim suprotno: što je težnja u ovom samozaboravu kao apsolutnom zaboravu. To je nemoć za drugog, ili nemoć samovlasnog i vlasnog Ja ovog individualizma, zatvorenog u svoju samosvest kao u svest o sopstvenom identitetu, nemoć za ljubav kao za otkrivanje drugog u sopstvenom Ja, i svoga Ja kroz drugog, nemoć koja će se iskazati različitim (i čak često međusobno vanredno protivurečnim) jezicima, ali koja ostaje suština ovog individualizma koji je isto toliko mogao da govori jezikom pseudo-viteške Rakićeve romantike, rođene u njegovom pseudo-aristokratizmu (a čiji modeli kao da su nađeni u pozorištu: »na jednom primerku« Sirana od Beržeraka,[17] ili na operskoj sceni Tristana i Izolde), koliko i jezikom koji *ili* slavi ideju apsolutno-čulne ljubavi kao ideju apsolutne emigracije iz svesti sebe i drugog u biološku iracionalnost, i tako *posredno* poriče drugog kao subjekt, *ili* koji, ako to ne čini, ovaj subjekt *neposredno poriče.* Protivurečje Rakićevog duha, koji hoće drugog htejući apsolutni zaborav (a ne tog drugog), i koji zbog toga *neće tod drugog koga doziva,* produžava se kroz njegovu liriku kao protivurečje romantičarske frazeologije, — ako ne veće, a onda sigurno u nekim trenucima *agresivnije* no kod bilo koga drugog pesnika njegovog vremena, — i frazeologije kojom će progovoriti brutalnost ove žudnje za sopstvenim erotskim doživljajem, brutalnost koja se neće

[17] V. Rakićevu pesmu *Na jednom primerku — »Cyrano de Bergerac«; Pesme,* 1924.

iskazati samo nekim rečima, kakva je reč *žile,*[18] koje je ovaj »sledbenik mladog Vertera što sanja«[19] uneo u rečnik srpske poezije (ali ga, ipak, niko kasnije nije u tome sledio, lakše pristajući na *rane* kojima je on bio opsednut, i koje je, kao i njegovi vršnjaci, mogao naći kod Bodlera, čitajući ovoga istovremeno kad i Rostanovog *Sirana od Beržeraka),* nego koja će se iskazati pre svega ovim poricanjem drugog. »Ko Azra bled, veran i predan«, on je svoju vernost i predanost utapao u sentimentalizam svoje *Sentimentalne pesme:*[20]

Po mesecu ti šaljem uzdah jedan,
po tom u čežnji bratu,

ali taj sentimentalizam je i dolazio iz odsustva stvarnog doživljaja, iz one praznine koja se javlja kao pustoš, kao ona *dosada* »obične čame« u koju je tonuo ovaj pesnik, sposoban ipak da se odande objavi stihovima čiji anti-sentimentalizam je ponavljao tupu sitost građanske, bračne ljubavi-ne-ljubavi:

U svađi nam je prošlo pola dana
U pomirenju mučnom pola noći
. . .
I gledasmo se u ćutanju dugom
Tupo, ko sito dete šećerleme

(Obična pesma).[21] Nošen neodoljivim maticama ove »svađe«, a po imperativu te tuposti, on je otkrivao drugog, u njegovoj posebnoj stvarnosti, tek kada bi prošao čulni zanos, i tek u toj sitoj tuposti, tako da njegovi susreti sa svetom jesu isključivo u ovim časovima očajanja i tuposti, u časovima otkrića bezizlaznosti u krugu koji se neumitno zatvara rečenicom: »Al ne volim te, ne volim te, draga«.

Srpski jezik učio se kroz Milana Rakića da versifikuje ovo *Ne volim te;* to je bila osnovna škola čija vrata mu je ovaj pesnik

[18] » . . . pusti da sad žile moje / zabrekću novim, zanosnim životom« *(Iskrena pesma).*

[19] »No još u meni iščeznuo nije / Sledbenik Mladog Vertera što sanja / Pri mesečini, i što suze lije / Uz svaki spomen staroga sećanja!« *(Setna pesma; Nove pesme).*

[20] Iz 1914; *Pesme,* 1924.

[21] 1905; *Nove pesme.*

otvorio, u očiglednom nesporazumu ovoga »ne volim te« i ovoga (sasvim romantičarskog) »draga«, u nesporazumu koji mu je, međutim, isto toliko bio nametnut (kao jezička konfuzija kojom se produžava apstraktnost njegovog osnovnog stava, ili njegovo individualističko odsustvovanje iz stvarnog sveta i iskustva ljubavi), koliko ga je on hteo, težeći mu neodoljivo: *on hoće protivurečje romantičarske frazeologije i ove fraze svakodnevnog života kao života tupe sitosti,* hoće oštri kontrapunkt romantičarskog jezika i ove sitosti, i upravo na tome kontrapunktu, oštrim (i nametljivo sprovedenim) protivstavljanjem ova dva jezika i dva stava, on je izgradio neke od osnovnih svojih pesama. Ovo »ne volim te« podrazumeva frazeologiju romantičarske ljubavi, kao njena negacija, i zahteva tu frazeologiju (kojoj se Rakić otvara u pesmi nezazorno), onako kako zahteva sopstvenu snagu: tek u kontekstu te frazeologije ono može da dođe do svoje oštrine. Ako je Rakić bio među prvima (a ponekada i prvi) koji je ispisivao reči kao »živac«, i koji je voleo (uživajući u tome očito) da usred podražavanja atmosferi »menueta ljupkog od Filipa Ramo«[22] napiše da je *»Sisao* sreću sve do zore« (u kontrapunktu sa stihom, u istoj pesmi: »Dubokim sankom prošlost ova spava«), kao što će svoj *Adagio*[23] da traži kontrapuktirajući stihove

. . . i dušu mi bonu
Preliše zraci mistični i slatki:
Pojavila se draga na balkonu,

sa stihom:

Nesnosni zadah ustojalih rana,

on je to činio u slavu *istine* koju je očekivao od ovoga »ne volim te«. U ovome »ne volim te« je istina Rakićeva, — i njegov jad, i njegova nada. On ga je izgovorio najrazgovetnje u prostorima kulture svog vremena; očajanje zbog odsustva ljubavi u ovom »ne volim te« nije ono što pobeđuje; ima nekog likovanja u tome, neke *svesti* u Rakiću koji, izgovarajući ovo »ne volim te«, otkriva svoju sopstvenu snagu da to kaže. Ta snaga nije samo uteha za

[22] *Serenada, III, Menuet lugubre* (1904); *Nove pesme.*

[23] *Serenada, II: Adagio*

odsustvo ljubavi nego ona tu ljubav na neki način i prevazilazi. Ona je novo piće koje je za građanstvo otkrivao ovaj pesnik: piće nepodmitljive iskrenosti kao moralne sposobnosti da se kaže sopstvena istina. Rakić, koji ne očajava kad kaže: »ne volim te«, jeste Rakić koji ne očajava kad kaže: »ja u tebi volim sebe sama«,[24] ili onaj koji otkriva da je ljubav samo trenutak čulne senzacije. To je *iskrenost,* kojoj se on sa slašću predavao, toliko da je ona postajala neki cilj po sebi, i gotovo nezavisno od sadržaja, nešto samociljno i samodovoljno. To »ne volim te«, izgovoreno je u stavu anti-filistarstva i na ustuk romantizmu, u slavu iskrenosti »pesnika pametnog čoveka« koji ostaje trezven ne samo u stvarima društva i nacije, nego i u stvarima svoga najličnijeg osećajnog sveta, onaj koji ne vara druge, ali koji ne vara ni samog sebe, koji zna svoju istinu, i koji ima moralne hrabrosti da tu istinu kaže. Ova istina, međutim, jeste *istina bede drugog koja ovde nije ništa drugo nego beda ljubavi,* ona »bedna žena« koju otkriva Rakić, a ova iskrenost, kao moralna sposobnost, jeste moć da se ta beda kaže. Snaga moralnog čina nadstavlja se tu snazi doživljaja, imperativ iskrenosti imperativu ljubavi, tako da i može u tom iskazivanju iskrenosti, u artikulisanju ove rečenice »Al ne volim te, ne volim te, draga«, da se ide sve do samozadovoljstva. To je ovaj uvek isti, sebi posvećeni *ego,* koji samoga sebe doživljava kao uzrok i svrhu svega, i koji isto toliko može da nalazi istinu u prisustvu ljubavi (kao čulne senzacije) koliko i u njenom odsustvu, jer uvek nalazi sebe samog: istina je istina ovoga ega ili istina njegovog neprestanog samopotvrđivanja. Uvek je to Ja koje se samopotvrđuje, i u ljubavi; u odsustvu njenom, ali otuda, u ovom samopotvrđivanju Ja, kao onoga što je sa sobom nepromenljivo identično (što ne zna za neidentitet onako kako ne zna za drugog i, uopšte, za drugost), *nema promene,* i zato nema ni pokreta ni otkrića.

Iskrenost ovog Ja zbog toga će se, u Rakićevoj lirici, iskazati otkrićem zatvorenog sveta apsolutnog identiteta u kome ne može biti nikakvog stvarnog otkrića (koje je uvek otkriće drugog, i drugosti, kao neidentičnog u identitetu), kao u nekoj vaseljeni koja se, u svakom trenutku, i u svakoj svojoj pojedinosti, neprestano potvrđuje, ali koja je zbog toga zatvorena i u kojoj je biće lišeno svake nade na promenu. Sve se neprestano ponavlja, tako da je kretanje samo prividno, u tom zatvorenom identi-

[24] *Iskrena pesma*

tetu bez drugog i bez drugosti, i sve je unapred poznato, ona »poznata tema«:

Sve nam je staro, sve poznata tema,
Nestala ljubav spram novih otkrića,
U duši našoj više mesta nema
Za nov utisak od stvari i bića

(Starost, I),[25] vaseljena je nekakva vaseljena-tvrdica:

Tvrdica je bila vaseljena za nas,
Odmerila tačno uživanja naša;
Nama biće uvek sutra što i danas,
Uvek isto piće, uvek ista čaša

(Sumorni dani, II),[26] a najviši udes je starost što »pre vremena stiže«.[27] Milan Rakić užasavao se od starosti. Sa njim, taj užas od starosti ušao je na velika vrata u svet novije srpske literature. Ako se on objavio kao prvi pesnik tog užasa od starosti,[28] kao onaj koji će kazati, kao iz neke daljine, i u savršenoj bespomoćnosti:

[25] 1911; *Nove pesme.*
[26] *Pesme,* 1903.
[27] *Starost, I*
[28] Posebno u pesmama *Setna pesma, Starost, I* i u kasnijoj *Očajnoj pesmi (Pesme,* 1924). — Od opšteg njegovog užasa pred starošću izdvaja se samo pesma *Starost, II;* to je sonet kojim on žali što mu »Gospod neće dati starost duboku«, pa da ponovi »čednost mladićku, i rane / Negdašnje čežnje pri mesecu bledu«, a pre svega to: »Da milujem ko nekad, uz iste / Pokrete čedne i nagone čiste, / Staračkom rukom kosu tvoju sedu«. To osećanje je u potpunoj suprotnosti sa osećanjem prvoga dela pesme *Starost,* u kome je Rakić uopštavao svoj doživljaj starosti: »Mi mladi starci najnovijeg doba« (što je u moralnom i duševnom sazvučju sa pesmom »naraštaja« Sime Pandurovića *Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća,* u knjizi *Posmrtne počasti,* 1908, u kojoj se objavljuje odsustvo interesovanja za ženu, — Pandurović će reći: za »lepši pol«, — crno *likovanje aseksualnosti,* dosada site tuposti, za trpezom po kojoj se vuku svakojaka jela), ali i sa njegovim kultom nagona, sa njegovim dozivanjem biološke iracionalnosti čiji pokreti svakako nisu ovi pokreti »čedni«, kao što ni ti sami nagoni nisu ovi »nagoni čisti«. Najbitniji, — i *istorijski* najznačajniji, — Rakić nije u ovom dozivanju staračke ruke, kao što nije ni u ovoj frustriranosti koja muca o »nagonima čistim« i o »čednosti« mladićkoj, nego upravo u odbacivanju tih »nagona čistih« i te »čednosti«, u slavljenju nagona koje ga je i vodilo užasavanju od starosti.

Osećam da nešto u mom srcu trune
Lagano i stalno. Ko će mi pomoći?

(Površni utisci, I),[29] i kao onaj u čijim nekim stihovima svetluca, makar i sasvim slabašnim plamenom, »bolna blagost umirućih bića«, blagost koju je hteo da otkrije u bićima osuđenim na iščezavanje, pokušavajući, usred oskudice i *kržljavosti* svoje vaseljene, da se kroz tu blagost onoga što iščezava, u tihom ropcu, pomiri sa njima, da ih »voli«:

Noći, ledena noći, ja te volim,
Kao što volim sve kržljave stvore

(Zimska noć),[30] on je pesnik koji je u snazi čula video jedini govor prirode, i jedinu istinu života, i koji nije mogao, po toj očajničkoj odanosti čulnom životu, nikada da se pomiri sa »ledenom noći« kržljavih bića, nego ga je obuzimao uvek isti užas i pri samoj pomisli na zamiranje čula:

Kad pomislim, draga, da će doći vreme
kad za mene neće postojati žena,
Kad će čula moja redom da zaneme,
I strasti da prođu kao dim i pena,
. . .
Vrisnuo bih, draga, riknuo bih tada
Kao bik pogođen zrnom posred čela
Što u naporima uzaludnim pada
Dok iz njega bije krv crna i vrela

(Očajna pesma). Taj bik, koga je ugledao Rakić, u svom strahu od fizičke nemoći, kako pada, riknuvši, i pogođen zrnom posred čela, jeste simbol beskrajne fizičke energije, sušto oličenje životnosti, a njegova smrt, u kojoj ima patetike monumentalno-tragičnog stava, u ovome stropoštavanju, *u rici,* jeste poslednji veliki trenutak moći, poslednja njena provala, kad uzaludnost napora ovog bika (naznačena tek odlomkom stiha ove strofe izvanredne unutrašnje slikovitosti, pa čak i plastičnosti), da se otme od smrti, još nije ono poslednje, nego je to poslednje »krv

[29] 1904; *Nove pesme.*
[30] 1904; u istoj knjizi.

crna i vrela«, i to je ovaj utisak snage i u smrti, utisak dozvan žudnjom za snagom. Smrt ovoga bika je smrt u vrhuncu snage, u vrhunskoj tački susreta smrti i života, *u trenutku,* smrt kao poslednja manifestacija snage (makar i kroz ovu uzaludnost napora), one koje nema tamo gde su »kržljavi« stvorovi, gde je »raspadanje bića« od koga se Rakić grozio više od svega, opsednut njime,[31] on koji je hteo trenutak, a ne vreme, i koji je u kultu erotske senzacije, kao jedine istine života, kao jedino mogućnog života, neprestano, i neumitno, suprotstavljao trenutak vremenu, sanjajući da proživi »život u trenutku jednom«:

Ja bih da mi vreme dâ sve moje dane,
Što bi redom došli s dalekih krajeva,
Da ih, sve odjednom, kao jato ševa,
Pustim u slobodu na četiri strane!

Da ih bacim svuda i na vjeki veka!
Po predelu mračnom, sjajnom, toplom, lednom,
I s očima punim planina i reka
Da proživim život u trenutku jednom!

(Jedna želja).[32] Ta želja da iscrpi dane svog veka »na prečac«, to je nemirenje s vremenom, sa svešću, ali i sa egzistencijom koja je egzistencija u vremenu; to je san o nekom velikom komprimovanju svih silâ života, dovedenih do njihovog *prskanja,* do eksplozije, san o eksploziji moći, kao o vrhunskoj moći, koja je samo u trenutku a ne u vremenu, san, možda, o smrti kakva je smrt istog njegovog bika, smrt koja je vrhunac života, njegova eksplozija, u krvi ali i u sjaju ove moći, kada će sve zapretane snage bića, sve njegove energije koje se u vremenu rastaču, i gube nepovratno, da se ispolje odjednom, krikom, ili rikom kao u ovoga bika: Rakić, taj »suzdržani« Rakić, čovek »takta«, »forme«, onaj što se nikome nije davao i koga niko nije imao u rukama, Rakić »otmenog bola«, versifikovanog u aleksandrincu, to je ovaj *čovek koji sanja da rikne,* koji sanja taj magnoveni trenutak kao sintezu svih moći tela i duše, ali i kao nekakav vratolomni skok iz vremena u trenutak, nevratom, i iz egzistencije u ništaviło, ali skok u kome će egzistencija doći do najviše svoje snage, do

[31] »Jer osećam stalno raspadanje bića« *(Mutna impresija).*
[32] 1905; *Nove pesme.*

najpotpunijeg svog ispoljavanja, do najveće svoje punoće, egzistencija koje za njega nema u vremenu: vreme nije vrhunska čulna senzacija, nego poricanje te senzacije koja je trenutak kao zaborav vremena ili *svesti* koja je utoliko više posvećivanje u »običnu čamu« što je žudnja za tim trenutkom očajnija i dublja, ali i samim tim što je svest koja neprestano otkriva bezizlaznost nepromenljivog kosmosa Rakićevog kao kosmosa apsolutnog identiteta. Starost, za Rakića, otuda nije samo starost čula, nego je (istovremeno) i starost ovog duha zatvorenog u apsolutni identitet »uvek istog pića, uvek iste čaše«, starost one pozitivističko-racionalističke »trezvenosti« koja je okrenuta utvrđivanju identiteta svuda, i u svemu, identiteta sopstvenoga Ja, ali i identiteta stvari, koje ne znaju ni za kakvo protivurečje, ni za kakvu drugost (neidentičnost) u sebi samima, onako kako ovo Ja ne zna za tu drugost, starost kao nesposobnost »za nov utisak od stvari i bića«, kad je »nestala ljubav spram novih otkrića«, jer je nestala mogućnost za ta otkrića, za taj »nov utisak«: sve je poznata tema, sve ta starost kao »neman« što »pre vremena stiže«, sve isrpenost i *tupa sitost* (ili *sita tupost)* koju će objaviti ovaj čovek, ali ne pod utiskom literature, i ne pod utiskom koji je na njega, inače, morao činiti Bodler, nego pod tiranijom ovoga zatvorenog sveta u koji ga je posvećivala njegova pozitivističko-racionalistička »trezvenost« skerlićevskog »pesnika pametnog čoveka«, i u kome je život bio toliko onemogućen da se morao ukazivati samo kao senzacija, neki *paradoksalni život kao čudo života u životu, neki senzacionalni život* ili život kao senzacija u ovome zatvorenom krugu kojim vlada monotonija »obične čame«, kao u krugu njegovog *dolapa,*[33] u kome se, bez nade na izlazak, i na ma kakvu satisfakciju, vuče ono »bedno kljuse sipljivo i hromo«, kao »oličena sudba svih života redom«, a pre svega kao »oličena sudba« samog Rakića. U njemu se Rakić prepoznao, sa užasavanjem, onako kako se prepoznao u onome seljaku koji, »po izlokanim drumovima, / Ko verna slika moga jada / — / Dronjav i blatav, beda sama, / Teturajući preko rupa«, / U iscepanim košuljama« vuče se, u magli, uz volujska kola.[34] Taj seljak »u iscepanim košuljama« zalutao je, — gotovo *banuo,* — u liriku ovog pesnika Tristana i Izolde, ovoga »sledbenika bledog Vertera što sanja« o ženi koja

[33] *Dolap* (1902); *Pesme,* 1903.
[34] U pesmi *Sumorni dani, I.*

je u Kini (»Ona koju volim sada je sred Kine«),[35] o »Jefimiji, kćerci gospodara Drame«,[36] o onoj koju je video »kraj mirisnih leja« (»S viticama gustim, s velom, i, ko zvezda, / Na belom šeširu, crna orhideja),[37] *kao neko strašilo,* a u stvari taj seljak je dozvan strahom od monotonije, od starenja u uvek istom krugu: »uvek isto piće, uvek ista čaša«,[38] on je »verna slika« *njegovoga* (Rakićevog) jada, kao što je i »zemlja« (Srbija, posebno Beograd) na koju je ovoga pesnika osudio »Gospod« (»Gospod je tako hteo da me stvori / U zemlji gde se monotono živi; / Promiču dani ni bolji ni gori, / I, sivi, klize u nedogled sivi«),[39] takođe »slika« tog jada, ili Rakićev pokušaj njegove eksteriorizacije.[40] To je »ze-

[35] *Kineski madrigal; Pesme,* 1924.
[36] *Jefimija* (1910); *Nove pesme.*
[37] *Orhideja; Pesme,* 1903.
[38] *Sumorni dani, II*
[39] *Prelazno pokolenje* (1910); *Nove pesme.*
[40] Ovo treba posebno naglasiti. Kritika je tumačila Rakićev pesimizam (i pesimizam njegovog naraštaja) »sredinom« ili srpskim društvom početkom veka. U tome se nesumnjivo ogleda Tenov sociološki pozitivizam i uticaj Skerlića, na koga je ovaj pozitivizam moćno delovao i koji je, iako nepomiren sa Rakićevim pesimizmom, i suprotstavljajući se pesimizmu načelno, kao čistoj laži koja nema nikakve potvrde u životu, — »od pesimizma još niko nije umro, i nije zabeleženo da je i jedan pesnik opšte moralne bede i grobnoga mira zapečatio krvlju svoja učenja«, — (hteo je Skerlić taj *pečat krvi,* kao dokaz pesničke istine), ipak video u Rakićevom pesimizmu i »uticaj jedne mrtve, bezbojne sredine, sa bednim interesima i još bednijim osećanjima, sredine oskudne i razoravajuće, koja ne trpi ništa više iznad opšteg blata i opšteg jada, sredine gde čovek stari bez mladosti, vene bez cvetanja, umire bez življenja«. Ovome tumačenju je doprinosio i sâm Rakić, pre svega gore navedenim stihovima pesme *Prelazno pokolenje.*

Međutim, ovo tumačenje (intonirano sociološko-pozitivistički), je potpuno u duhu njegovoga individualizma, i *njime se taj duh upravo potvrđuje,* kao duh koji nije u stanju da se suoči sa sobom kao sa *osnovnim* jemstvom ovoga tonjenja u banalnost i monotoniju: za duh individualizma izvor *njegove* bede je uvek negde napolju, izvan njega, u svetu koji je isključivo njegovo Ne-Ja, i koji mu tako *uskraćuje* njegovo pravo, pa čak i njegovu ljubav: to su »kasapski momci«, »kaplari i ćate« koji mu *njegovu* ljubav »krate«, kao da je univerzum i subjekt te ljubavi u njima, a ne u njemu, Rakiću. I za njega, kao i za svaki drugi duh individualizma (kao za svaki duh obogovljenog Ja), *uvek je Ne-Ja prevashodno negde napolju,* nikad i u njemu samom: ne znajući ni za kakav neidentitet u sebi samom (nepriznanjem i neznanjem drugoga i drugosti), on ne zna za Ne-Ja u sopstvenom Ja. Jedino svet može da bude Ne-Ja, jedino u svetu ima ne-bića, ništavila: zbog toga je osnovni pokret ovde pokret u pokušaju eksteriorizacije sopstvenog Ne-Ja, njegovoga objektiviranja u svet. Tako se ne-biće u duhu ovoga individualističkog apsolutnog identiteta, i monotonija u banalnosti koje ovaj duh nalazi u tom identitetu, kao nečemu konačno završenom, projektuje u svet. Rakićeva vizija Srbije (i Beograda) kao zemlje monotonije, banalnosti, sivila,

mlja« u kojoj »neobičan osećaj se goni«, ali u prvom redu zato što se »neobičan osećaj *goni*« u ovoj sveopštoj uobičajenosti duha strogog identiteta, u kome nema promene jer nema drugog, koji bi bio stvaran, u ovome *egu* čiji stav je stav neprestanog samopotvrđivanja, i čija samo-identičnost i monotonija »uvek istog pića, uvek iste čaše« prenosi se na sva druga bića i stvari, i pokušava ovako da objektivira u svet, kao u pokušaju spasavanja od nje, ali koji pokušaj je osuđen na poraz: ovo Ja ne može da se konačono objektivira ni u kakav svet, već se vraća, posle svakog takvog pokušaja, sebi samom, u svoj zatvoreni krug, sa svešću o tome, i sa sve manjom mogućnošću kretanja. Tu, gde će se reći: »Mi mladi starci najnovijeg doba, / Padamo, rano

jeste *pre svega* vizija individualističkog zdravo-razumskog racionalizma i pozitivizma, one »pameti« koju je Skerlić oduševljeno pozdravljao u Rakiću, ali koja je neumitno osuđena na monotoniju bezizlaznog, samom svojom zatvorenošću u krug apsolutno-identičnog. Svet se tu javlja kao izvor determinacije, ali pre svega kao svet ovoga građanstva oličenog u pozitivističko-racionalističkom idividualizmu, svet kao jemstvo (determinanta) ovog individualizma: pobuna protiv monotinije i užas od starenja jesu suštastveni izrazi tog individualizma. Svet je ovde rđav *pre svega zato jer je monoton*. Ono što u prvome redu smeta Rakiću, to je *monotonija* ovog sveta. Taj problem monotonije, koji potiskuje i, čak, potpuno apstrahuje sve druge vitalne probleme ovoga istog sveta, nedvosmisleno je izraz indvidualizma. Tamo gde je individualizam, kao nemogućnost drugog, i (kao nemogućnost) *promene i kretanja prema drugom i kroz njega*, jeste uvek monotonija.

Čak i Rakićev užas od smrti podrazumeva ovo Ja apsolutnog identiteta koje ne zna ni za kakav neidentitet, i za koje ništavilo, zbog toga, jeste s *onu stranu bića, a ne u samom biću*, sila isključivo protivna biću a ne i njegova unutrašnja tvoračka negacija: tu postoji, u duhu iste pozitivističke »trezvenosti«, jasna granica između života i smrti, zbog čega je smrt *apsolutna negacija kao apsolutni kraj*. Ideja kraja, oličena u smrti, jeste takođe tu projekcija ovog duha identiteta: ona je data samom idejom identiteta, ona je »u« toj ideji, njena duševna projekcija. Ako se građanski individualizam oslobađao od patrijarhalizma (upravo u Rakićevo doba, u prvoj deceniji veka) *na groblju*, u stalnoj svesti o smrti, onda je to zato što je traženje pojedinačnog Ja, za kakvo ne zna patrijarhalizam, upućeno na smrt, sadržanu u samoj ideji pojedinačnosti: Ja jeste samo kao neponovljivo, jedinstveno ali i *smrtno* u toj neponovljivosti. *Put iz patrijarhalizma prema individualizmu neumitno vodi preko groblja:* »pesimistička« otkrivanja neumitne smrti otud kriju u sebi i jednu radost *(crnu radost)* posvećivanja u ovo pojedinačno, nezamenljivo i neponovljivo Ja. Osvajanje pojedinačnog Ja (upojedinačavanje svesti) jeste i osvajanje užasa od smrti. Patrijarhalizam ne zna za užas od smrti, onako kako ne zna za ovo prvobitno-individualističko, pojedinačno Ja. Sav ateizam individualizma u zrenju, sav onaj njegov vulgarni »materijalizam« otuda je, iz ovog neumitnog otkrića neponovljivosti Ja. Ali, samim tim, i svako utvrđivanje neposrednog identiteta jeste »utvrđivanje« smrti.

iznurena rasa / I umrećemo sasvim, još pre groba«,[41] nema mogućnosti kretanja, kao što nema mogućnosti da se pokret suprotstavi nepokretu, onoj iscrpljujućoj i umrtvljujućoj statičnosti koja u sve preteći prodire, kao »ledena noć« iz *Zimske noći*, i koja je osnovno, i vrhovno, prokletstvo ove »rano iznurene rase«. Ta »rano iznurena rasa« jeste »rasa« čovečanstva osuđenog na zatvoreni krug konačno-identičnog, nepromenljivo-statičnog duha individualizma, duha koji se ugradio u »formu«, svojim kultom forme, svojim nemirenjem sa vremenom, sa egzistencijom, sa poricanjem i samo-poricanjem, u vlasno-samovlasnoj samosvesti, kao u nekakvu »ledenu noć«, i svečan kao što je svečana ta pustošna ledena noć: svečani Rakićev aleksandrinac (a u većini trenutaka i njegov inače pesnički plodotvorniji jedanaesterac), dozvan je ovim autentičnim, i crnim, egzistencijalnim prokletstvom; on je dozvan ovom statičnošću osnovnog duha individualizma kao duha neprestanog utvrđivanja i zatvaranja u krug sopstvenog identiteta, statičnošću samo-identičnog (ili samosvesti kao svesti o sopstvenom identitetu), koje se, već izabrano, neprestano bira, zatvoreno u krug bez izlaska ovog

Jednoznačni racionalizam individualizma srpske lirike početkom veka (u prvom redu Rakićeve i Sime Pandurovića) zna za granicu između života i smrti onako kako zna za granicu između svih stvari, i kako je, u tom znanju, podjednako i parnasistički likovan, *optički*, i lišen svakog transcendentalizma. Ne postoje prožimanja suprotnih sila, niti postoji prožimanje života i smrti, onako, uostalom, kao što ne postoji prožimanje bića: nije ni najmanje beznačajno što u ovoj lirici užasavanja od smrti podjednako odsustvuje i stvarni doživljaj ljubavi i doživljaj ma kakve mistike (sve i kada su, i jedan i drugi, bili traženi, i to tim naglašenije što su bili nemogućniji). Odsustvo ljubavi iz istog je izvora iz koga i ovo prisustvo smrti: iz samoga odsustva opštenja sa drugim, iz samoga odsustva ove drugosti. (Iz istog izvora je i odsustvo metafore.) Jedino tako su razumljivi Rakićevi stihovi da mu drugi ljubav »krate«, kao što je jedino tako razumljivo da je, u ovo isto doba, istina ne u državi Srbiji ali u bedi zemlje ništa manjoj, i usred banalnosti i monotonije koje su, objektivno, izvesno bile neuporedivo veće i strašnije, Laza Kostić ispevao možda najznačajniju ljubavnu pesmu srpskog jezika, *Santa Maria della Salute*, i to upravo u poricanju smrti (i to stvarne, a ne literatorski fiktivne), i granice između smrti i života: uzvišavajući ritmovi njegovoga bahovskog orguljanja idu upravo iz tog poricanja, iz mistike njegovih poznih dana, ali *i iz njegovoga dijalektičkog uma*, koji je svuda tražio i video »ukrštaj«, otkrivajući prisustvo u odsustvu, i biće u ne-biću, uvek ono »drugo« u onome što neposredno jeste, i poričući neposrednost, onu istu neposrednost u kojoj su bili, u isto doba, zarobljeni pesnici parnasovci, osuđeni na nju svojim jednoznačnim, nedijalektičko-usamljujućim racionalizmom.

[41] *Starost, I*

samobiranja, svečana statičnost monotonije bezizglednog ili prividnog kretanja. Poreklo tog stiha, koji se javljao i pre Rakića i Dučića u srpskoj poeziji, još od Zmajevog vremena (a posebno kod Zmaja), samo je formalno u aleksandrincu francuske poezije (u prvom redu parnasističke):[42] suštinski, ono je u ovome mentalnom stavu individualizma kao stavu »gospodskog«, »otmenog«, pseudo-aristokratskog *izuzimanja* iz sveta drugih, odbijanjem svakog neposrednijeg ličnog izraza (koji je nespojiv sa ovim stavom izuzimanja), ali ne manje i ovoga zatvaranja u statičnost cikličkog samo-biranja u konačnom identitetu pesnikovog Ja, u tu statičnost koja je, sama sobom, neumitno svečana, i koja gotovo da iznuđuje ovaj stih. Trohejski dvanaesterac Dučićev i Rakićev je stih savršeno adekvatan njihovom duhu individualizma, koji je išao sve do aristokratizma: u ovom stihu našli su oni obrazac svoje gordo-svečane, usporeno-deklamujuće izuzetosti, ali obrazac koji ih je takođe utvrđivao, svojom simetričnošću i monotonijom, u zatvoreni krug na koji su svojim

[42] O lektiri Rakićevoj pisano je mnogo (v. naročito rad Vladete R. Košutića, *Parnasovci i simbolisti u Srba*, 1967). Sam Rakić je, u pomenutom razgovoru sa B. Ćosićem, govorio o svojim omiljenim pesnicima, ističući Igoa, donekle i Misea, a zatim Gotjea (»ali ne onog iz *Emaux* i *Cammes*, već iz njegovih prvih stihova«), parnasovce (»Nesrećnog Kopea vrlo malo. Neobično sam voleo Verlena i Samena, koji su u moje vreme bili krajnje levo krilo u poeziji. *Remboa i Malarmea nisam voleo*, kao ni Moreasa, ovog poslednjeg zato što sam ga poznavao lično«), a ne pominjući Alfreda de Vinjija, koga je sa Lekontom de Lilom, Skerlić takođe, i s razlogom, u kritici na prvu knjigu Rakićevih pesama označio kao njegov uzor, i Sili Pridoma, za koga Milan Grol (u napisu povodom Rakićeve smrti, *Iz sećanja na Milana Rakića*, *Srpski književni glasnik*, 1938, LV, 4. i 5) kaže da mu je bio »trebnik za razna raspoloženja«, dok je Gotjea, L. de Lila i Albera Samena čitao »iz pasije za stih i za osećanje«. Uticaj ove lektire je neporečan, što se ogleda čak i izvesnim »pozajmicama« Rakićevim. Dr Rostislav Pletnjev *(O uticajima na Milana Rakića, Glasnik jugoslovenskog profesorskog društva*, sveska za novembar 1938), za Rakićeve stihove: »Kad i meni dođe čas da mreti treba, / Bože, daj da umrem u jesenje noći«, nalazi izvornik u F. Žamu *(Le deuil des primavères*, objavljeno 1901): »Lorsqu'il faudra aller vers vous, o mon Dieu, faites que se soit un jour . . .«, za *Menuet lugubre* Rakićev *Menuet* Fransoa Kopea: »Menuet ljupki od Filipa Ramo« poreklom je iz: »C'etait un air du grand Rameau«, a stih: »I krinoline razne pune veza« iz Kopeovog: »Dans votre robe à grands paniers, / dans votre robe à grands ramages«, kao što su Rakićeve violine: »I zaječaće violine u svežu noć« po Pletnjevu iz Samenove zbirke *Le chariot d'or* (1901), možda iz linije stihova: *»J'entendis s'élever une voix solitaire qui vibrait le soir comme un beau violon«*. Ipak, sva ta lektira, kao i obrasci nađeni u njoj, dozvani su i omogućeni duhovnim svojstvima Rakićevim i *iskazuju upravo ta svojstva.*

dušev nim opredeljenjem bili osuđeni.[43] Kod Dučića, ova osuđenost na zatvoreni krug, na usamljeno-usamljujuću svečanost, najavljuje u nekim trenucima tragediju, ali nikako ne završava u njoj, kao što kod njega, koji je svakom dubljem iskušenju egzistencije suprotstavljao svoj estetizam, ništa ne završava u tragediji; kod Rakića, ta tragedija se nedvosmisleno oseća. Ona nije toliko u samoj reči, kojom će je on neposredno označiti, govoreći o bezizlazu, koliko upravo u ovom unutrašnjem sukobljavanju onoga najprisnijeg u Rakiću, one njegove ogromne, a nezadovoljene, *želje* koja teži svom ispoljavanju, i ovoga stiha koji se tome odupire, posvećujući njegov duh senzaciji nadlično-svečanog sveta kao sveta bezličnog poretka koji, aprioran svemu ličnom, ne dozvoljava njegovo ispoljavanje. Otud je bitna senzacija koju sugeriše Rakićeva pesma senzacija tragične neumitnosti, u doživljaju ovog vrhunskog zakona što se potvrđuje svojim neprestanim ponavljanjem (i što i jeste zakon isključivo ponavljajući se, sama »forma« ponavljanja), uranjajući biće u monotoniju bezizglednog, kao u onaj krug u kome se kreće, bez izlaska, i bez ikakve nade na satisfakciju, njegovo kljuse (u pesmi *Dolap),* ono koje je video još Vojislav Ilić.[44] Ideja pesme,

[43] Milan Ćurčin je, u članku *Versifikacija Milana Rakića (Srpski književni glasnik*, 1912, XXVIII, 2), ukazao na to da je Rakić pribegavao jedanaestercu u vrhunskim svojim trenucima, jer je on »ritmički manje monoton od dvanaesterca«, ali ovu monotoniju (koja je uistinu izrazitija u njegovom dvanaestercu nego u jedanaestercu) dozivao je sâm njegov pseudo-aristokratizam, njegov duh izuzimanja i gordosti, samosvesti i *usporenog i monotonog ritma* u njoj. Ako je tu gordu samosvest Rakić iskazivao i jedanaestercem, a ne samo aleksandrincem, činjenica je njegove pesničke (i životne) istorije da je *zamiranje ove gordosti značilo i zamiranje ovog dvanaesterca:* u potpunom beznađu, bio je to deveterac njegove pesme *Pomrčina* (prvog dela; drugi deo je kombinacija osmerca i deveterca), kao što je, u očajničkoj nadi u nepojmljivi ali nezaustavljivi nagon, to bio ponovo deveterac (u pesmi *Jasika,* štampanoj posle njegove smrti, u *Srpskom književnom glasniku*, 1938, LIV, 6—7, zatim u knjizi *Pesme*, izd. Milice M. Rakić, Beograd, 1947). Dvanaesterac ide gordeljivo nagore; ne može se njime reći: »Ležim u tami kao klada« *(Pomrčina);* spuštanje, ili bar veća skrušenost i stišanost bića, izvodi iz kruga dvanaesterca. Istu evoluciju poznaje i Dučićeva poezija, iako nikad u onom krugu očajanja u koji je bio zatvoren Rakić.

[44] Nije ovo kljuse, taj simbol monotonog, prividnog kretanja u krugu, Rakić slučajno »preuzeo« od Vojislava Ilića, nije to slučajni susret njegov sa Ilićevom poezijom: on je, po svom individualizmu i aristokratizmu, po kultu forme ali i po očajanju koje je tu nalazio, potpuni *mentalni* vojislavist, dosledniji i dublji u tome i od Dučića, kome je vrata poezije otvorio sâm Vojislav Ilić. U duhovnom smislu, on je čak *jedini dosledni vojislavist.* Čak i u njegovom stavu pred prirodom ima nečega suštinski vojislavističkog: ma koliko da je priroda za

njen konkretni motiv, najčešće neposredno potvrđuju ovaj doživljaj bezizlaznosti, ali i kada nije takav slučaj, oni i nisu presudni: presudan je taj ritmički model koji se obnavlja, i javlja kao sama »forma«, kao suštastvena »misao« bezizlaza, i to posebno upravo u simetričnom Rakićevom aleksandrincu (na trohejskoj podlozi), koji po pravilu ima cezuru na sredini (6+6). Za razliku od jedanaesterca, koji je na jampskoj osnovi, neparan (5+6), a takođe i od deveterca, koji će se javiti samo sporadično (u pesmama *Sumorni dani I, Tuga,*[45] i u poznoj pesmi *Pomrčina I—II),*[46] i od osmerca i šesterca, koji su takođe na jampskoj osnovi, dvanaesterac je odbijanje jamba. Osnova dvanaesterca Rakićevog je trohej, koji ponavlja monotoniju simetrijskog stiha, čija osnovna tendencija je tendencija ka simetrijskom identitetu. Ako se dvanaesterac javljao i ranije, Rakić je (zajedno s Dučićem) njega istakao kao prevashodni svoj stih, spreman da tvrdi, kasnije (i pošto je sa njegovim dvanaestercem već bilo svršeno), ne samo da »bez jedanaesterca i dvanaesterca nema prave poezije«, nego čak i da su to pravi *srpski* stihovi,[47] dok je, u stvari, neodoljiva težnja ka apsolutnom identitetu (i to primitivnom — onom koji nudi simetrija), i njega i Dučića upućivala ovom stihu, isto onako kao što ih je ta težnja upućivala francuskoj parnasovskoj poeziji, u kojoj su našli aleksandrinac i podstrek za njegovo produbljivanje u srpskom jeziku. Osnovnim svojim obrascem *simetrijski,* a osnovnom svojom voljom *stih monotonoga i bespoletnog (beznadežnog)*

Vojislava Ilića jedan objektivni realitet, koji počinje tamo gde svaki subjektivitet prestaje (tako da je predavanje, deskripcijom, pojedinostima tog realiteta, svojevrsno predavanje ništavilu), dok je za njega priroda upravo suprotno: najdublja unutrašnjost, sâm biološki nagon za koji nema odgovarajuće »stvari« u prirodi, tako da se ta priroda ne daje deskripciji već tu deskripciju upravo onemogućava (v. o tome u tekstu, dalje), — ipak je i za Rakića kao i za V. Ilića *priroda ono ćuteće drugo,* vansvesna i vanjezička priroda, *ćutanje* koje neodoljivo mami. Razlika između Ilića i Rakića počinje tamo gde prestaje mogućnost deskripcije, pa i samog *jezika,* kao njenoga sredstva: dok Ilić teži, deskripcijom pojedinosti, da dodirne ovo ćutanje, tako da je njegov pseudo-heksametarski jezik ovde, uprkos svoj svojoj glasnosti, *za njega* svojevrsna funkcija ovog utapanja u ćutanje, za Rakića to ne može biti, jer nema prirode u »objektivnosti«, u pojavnosti. Otuda jezik njegov ne može za njega takođe da bude funkcija ovog ćutanja, već se javlja upravo kao njegova povreda i zahteva ono Rakićevo »ćuti«, utoliko jače ukoliko je glasnost njegovog recitovanja bila veća.

[45] *Pesme,* 1903.

[46] Iz 1921; u knjizi *Pesme,* 1924.

[47] V. u navedenoj knjizi Branimira Ćosića, *Deset pisaca deset razgovora.*

trohejskog zamiranja, bez nade na otimanje od tog zamiranja, simetrično-trohejski, i u suštini svečano-statični, i uvek kao povišenog tona, aleksandrinac srpskoga jezika je odgovarao podjednako i pseudo-aristokratizmu Dučića i Rakića (onome koji traži izvesnu statičnost što se protivi življem pokretu, korakom polaganim, jednoličnim ritmom »gospodstva«, one »otmenosti« koja je nezamisliva tamo gde su nagle promene ritma, a pogotovo tamo gde su velika ubrzanja), i ovoj težnji ka identitetu ili ovom *prokletstvu* koje se nalazi u njemu kao prokletstvo od bezizlazno-monotonog. Taj obrazac ne dozvoljava veću muzičku složenost. Zasnovan na reprodukovanju jednog istog osnovnog modela, on je *otvoren reprodukciji ali ne i bitnijoj obnovi:* on je nosilac atrofije za ovo biće koje se, kroz njega, osvedočava u sopstvenu nemogućnost svečano-statičnim, a bezizglednim, — bezizlazno-monotonim, — njegovim ponavljanjem, linijom njegovog utvrđivanja u sluhu i svesti, neprestanim produbljivanjem doživljaja bezizlazno-bezizglednog kruga iz koga nema mogućnosti otimanja, letom nagore, ali i ma kakve veće koncentracije snage, onako kako tu nema mogućnosti jamba, ili kako svaki drugi metar, kada se tu javi (kod Rakića daktil i amfibrah), jeste »samo slučajan gost na tuđoj osnovi«.[48] Jedina mogućnost za koju je Rakić znao u aleksandrincu (ali takođe, iako na suštinski drugačiji način, i u svome življem i poetski plodotvornijem jedanaestercu, koji ne dozvoljava ovakvu simetričnost kao aleksandrinac, i čija jampska osnova je blizu mogućnosti koncentracije), jeste *ogrešenje* o ovaj unapred postavljeni obrazac. To ogrešenje je pre svega ogrešenje o „čistu tonsku metriku«, koje je Radovan Košutić iscrpno analizirao u njegovoj poeziji, i u poeziji njegovog naraštaja, utvrđujući da se u časovima takvog ogrešenja, koja su vrlo česta, ide redovito ka »mešanoj« tonskoj metrici, — tako da, kako je on utvrdio, od šezdeset njegovih pesama, nijedna nije ostala celinom u okvirima čiste tonske metrike, — na koji način se »metrički impuls«, uspostavljen u sluhu određenim obrascem, *izneverava* (jer »u pesmama, pisanim tonskom metrikom, posle jednog stiha očekujemo drugi, *ukalupljen* kao i prvi, i to očekivanje od stiha do stiha, taj metrički ili ritamski impuls, nosi celu pesmu, pa ako ga nema, mi smo *prevareni u svom očekivanju«,*[49] i to ili odstupa-

[48] Radovan Koštuić, *O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji,* Beograd, 1941.

[49] R. Koštuić, u istoj knjizi, četvrti deo: *Ametrija,* III, str. 197.

njem od određenog metra, predavanjem nekom drugom metru, ili padom u čistu *ametriju* (koja je takođe česta u Rakićevim stihovima). Ova odstupanja od određenog obrasca, ta izneveravanja probuđenog »metričkog impulsa«, kod Rakića su izvesno i delo njegovoga *prostog previda* mogućnosti za simetriju aleksandrinca, u kome su »jake stope treća i šesta, to jest stopa ispred cezure i krajnja«, koje su naglašene i »svojim stalnim ponavljanjem održavaju ton osnovnog metra, natkriljuju odstupanja desno i levo i daju mogućnost ritmičnom impulsu da pređe preko onog što nije trohej i da ostane na trohejskoj podlozi«,[50] i u koju simetriju je Rakić sistematski ugrađivao sebe, prepuštajući se monotoniji ovog smenjivanja zamiranja (nenaglašenosti) i naglašavanja, ujednačeno-pravilnog, u sredini (pre cezure) i na kraju stiha, potpuno bez obzira na samu osnovnu misao pesme: to može biti *orhideja:*

Kada sam te vido *kraj mirisnih* leja,
U parku, uz pesmu *sakrivenih* gnezda,
S viticama gustim, *s velom i,* ko zvezda,
Na belom šeširu *crna* orhideja, —

Tajanstveni suton, *pun ljubavi* strasne,
Šaptao je čežnju *kroz mirisne* grane,
Dok poslednja rumen *na zapadu* gasne,
I mir, mir svečani *pada na sve* strane,

— ali to može biti i *kljuse,* iz pesme *Dolap* (i »orhideja« — »na belom šeširu crna orhideja« — i »bedno kljuse sipljivo i hromo«):

Jedan mali vranac *okreće ga* tromo,
Malaksao davno *od teškoga* truda.
Vuče bedno kljuse sipljivo i hromo,
Bič ga bije, ular *steže, žulji* ruda.

Vranče, ti si bio *pun snage i* volje,
I dolap si stari *okretao* živo;
Tešila te nada *da će biti* bolje;
Mlad i snažan, ti si *slatke snove* snivo.[51]

[50] Isto, str. 205.
[51] Primeri R. Košutića.

Ali, odstupanja od ovog obrasca, Rakićeva metrička ogrešenja, nikako nisu samo stvar prostog Rakićevog previda mogućnog načina da se ostane u punoj vernosti tom obrascu; ima tu i nečega dubljeg i tragičnijeg, nečega sudbinskog: kao da su ta odstupanja od obrasca, ta ogrešenja o njega, delo pokušaja *spasavanja* od zatvorenosti u krug tog istog identiteta, zatvorenosti kojom se ponavlja taj identitet, i koju u tome smislu Rakić i hoće, ali kojom se ponavlja i neumitnost, ili ova sudbina njegovoga »kljuseta« da se okreće, bez nade na izlazak, u krugu ovoga istog identiteta. Ta ogrešenja javljaju se, ponekad, upravo kao delo ovakvog očajanja zbog zatvorenosti u sudbinskom krugu večno-istog (iste vaseljene Rakićeve), u časovima žudnje za izlaskom iz tog kruga, na vrhuncima te žudnje: teško je pretpostaviti da je *aritmija,* koja se javlja izrazom »I daj mi poljupce«, na početku četvrtog stiha strofe:

Upi se mene zagrljajem jednim,
Ko groznica tajna struji mojom krvi,
Krepko stegni moje telo, nek se smrvi,
I daj mi poljupce *za kojima žednim*

(Očajna pesma), čist Rakićev previd mogućnosti tonskog rešenja, koje bi zahtevalo umesto napisanog: *»I daj mi poljupce«,* tonski čisto: *»I poljupce daj mi«,* kako je to isticao Košutić. Ova *disharmonija,* koja nastaje tako što se prešlo »iz tonske metrike u silapsku«, odnosno »kad mesto prve tri dvosložne stope dođu dve trosložne: amfibrah + daktil, pa se mesto naglašenog troheja ispred cezure (. . .) nađu dva nenaglašena sloga»,[52] nije delo prostog previda jednog metričara, koje bi se dalo »popraviti«, već je *delo očajanja čoveka u tom metričaru,* i »prirode« u »kulturi«, — trenutak ovakvog ogrešenja, trenutak koji će u dvanaestercu Rakićevom najčešće da se javi aritmijom, — češće nego u njegovom jedanaestercu, — iako je i tamo ima, — jer je sila monotone simetrije ovde, u šestostopnom troheju, svevlasna, do pretnje potpunog zaglušivanja i sluha i duha, i jer je očajanje Rakićevo, zbog ovoga tonjenja u bezizlaz apsolutnog identiteta (kroz apsolutni identitet bezizlazno-simetrijskog stiha), moralo biti najveće, ali bez šanse za drugačije spasenje osim za spasenje padom u aritmiju iz koje vreba ćutanje. Rakićevo *ćutanje,* u koje

[52] U navedenom delu, str. 205, 206.

je on utonuo posle druge svoje zbirke iz 1912, već je tu, u časovima ovakve aritmije, kao što je i časovima njegovih metričkih kolebanja (prelaskom s metra na metar, u kojima doista uvek ima nečega od lakog potresa), i kao što je (ne manje, ako ne ponekad i više) u njegovim sečenjima rečenice na stihove, u neusaglašenosti sintaksičke i metričke linije, kada se linija rečenice ne podudara sa metričkom linijom, tako da sintaksički prekid ne pada u časovima cezure (kako je, inače, najčešće), već ili pre (što je češći slučaj) ili posle cezure. Ako je monotoniju Rakić ponekad uspevao da sugeriše monotonijom svog simetričnog dvanaesterca, ipak najznačajniji trenuci njegovi duguju sebe upravo ovakvim njegovim ogrešenjima o početni metrički impuls, ovim najavama aritmijsko-disharmoničnog u monotoniji simetrijske harmonije, ovim obećanjima neusaglašenosti usred likovanja sveopšte podudarnosti. To je uvek trenutak krize jednolinijskog, i monohromnog, obrasca, koji je adekvatan Rakićevom osećaju sveopšte monotonije sveta u kome je osuđen da traje, jednoliko i bez ikakve nade na promenu, svoje sumorne dane, ali koji je krajnje neadekvatan, i čak suprotan, gladi bića za samim sobom, za svojim punim oslobođenjem, i to onim koje bi se ostvarilo upravo izlaskom iz svakog, a ne samo ovog obrasca.[53] U tim »greškama«, u tim lakim, trenutačnim zastojima unutar određenoga obrasca (kao unutar unapred predodređene sudbine, unutar svesti o savršenoj samo-determinisanosti), u tim tačkama *preloma* stiha, susret je Rakićeve gladi i njegovoga jezika, susret njegove žudnje za apsolutnom slobodom i ove forme koja, nađena u kultu forme njegovoga pseudo-aristokratskog, individualističkog racionalizma, toj slobodi protivureči ali je upravo tako, protivurečeći joj, doziva.

[53] Ovo nije osetio Radovan Košutić: izvrsni analitičar mogućnosti tonske metrike srpskog jezika, on je verovao da je nedoslednost u tonskom metru, koja otvara mešanju metrova i ametriji, isključivo delo versifikatorske nepažnje, nedovoljnog poznavanja zanata: jedan zanatski problem, a ne i problem kroz koji se reflektuje epoha. Po njemu, mešanje metrova, metrička nedoslednost, javlja se već sa Brankom Radičevićem i kasnijim romantičarima, iako su oni bili neuporedivo dosledniji i »čistiji« metrički od onih koji su došli za njima, tako da su nedoslednost u metru, i aritmija, sve veći što je veće udaljavanje od romantičara. Ovo upadljivo napuštanje čistote tonske metrike, u času Dučića i Rakića, sve većem okretanju silabskom metru, u svojevrsnoj mešavini silabske i tonske metrike, Košutić između ostalog objašnjava napuštanjem ruskih izvora i okretanjem francuskoj metrici, bez doslednijeg ispitivanja i produbljivanja mogućnosti srpskog jezika u tom pravcu. On kaže da su »pogodbe za tonsku versifikaciju, u ruskom jeziku, kud i kamo bolje nego u našem«, i »da smo u tom puka sirotinja prema Rusima« (kod kojih je »čista tonska metrika, od Lomonosova pa tako reći do naših dana, osnovni postulat pesničkog stvaranja. Odstupanja su retka, pa ih je lako zabeležiti. Eno, u Puškina, u moru stihova, našao se samo jedan ametrički stih, pa i to kako se uzme!«), ali da je srpski jezik sačuvao dužine i da ga, uz to, odlikuje velika akcenatska pokretljivost, zbog čega je mogućnost čiste tonske metrike kod nas stvarna. Da bi dokazao tu mogućnost, on (godine 1941), u poslednjem odeljku svoje knjige *(Ima li danas čiste tonske metrike u srpskoj poeziji)* objavljuje svoje sopstvene stihove, koji su suštinski romantičarski, pred-vojislavistički. — Metričko znanje Košutićevo je *u funkciji jednog romantičara* koji, posle Dučića i Rakića ali, i posle čitave moderne srpske poezije do 1941, — što nije ni najmanje beznačajan podatak, — pokušava u stvari da subjekt i duh romantičarske poezije oglasi i dalje mogućnim oglašavajući mogućnom tonsku metriku srpskog jezika. U tome on ostaje dokraja dosledan onom »omladinskom« romantičaru koji je još krajem veka napadao Vojislava Ilića, stihovima (v. u njegovim knjigama *Plamenovi I*, 1888, i *Plamenovi* II, 1890), — da mu pesma »srbinjska pesma nije«, da »srpske misli nema« (»Tu nam Zmaju nije brata, / Iz tuđeg je ona jata«, pozivajući: »Đulićsku nam ljubav dajte / Đurinu se učte zboru«), — i kritikom (u knjizi *Kritika i književnost*, 1893) tvrdeći da »neprirodni Olimp Vojislava Ilića (. . .) nije ništa drugo do kopiranje iz treće ruke«. Kao što nije osetio suštinu Ilićevog »Olimpa«, tako nije osetio ni suštinu naglašenog opadanja čistote tonske metrike u srpskoj poeziji posle V. Ilića: njegova knjiga *O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji* zbog toga je, u suštini, *kritika srpske poezije sa pozicija zakasnelog romantičara*, čija upućenost u probleme tonske metrike je ravna njegovoj velikoj neupućenosti u istoriju: istorija čiste tonske metrike u srpskoj poeziji nedvosmisleno je sastavni deo opšte duhovne i moralne istorije ove poezije, neodvojive od osnovnih tokova evropske misli i evropske sudbine.

Međutim, takvi trenuci su retki: njegovo muziciranje je, prevashodno, usporeno, četvorotaktno i u »četvrtinkama«, uz *metronom* čije otkucavanje, sa savršeno pravilnim oscilacijama klatna, neodoljivo se probija kroz melodijsku frazu, čuvajući svest o njenom obrascu pre svega kao ovu svest *o »taktu«* svuda, i u svemu: u stavu i ritmu pokreta, ali ne dozvoljavajući zaborav ovoga osnovnog obrasca koji, objavljujući se kroz ovaj »takt«, neprestano opominje na sebe (svest o »taktu« je ovde svest o obrascu, svest za koju stvarno ispunjenje muzike ne zna, ispunjenje koje podrazumeva obrazac ali isto toliko i njegov zaborav), i koji je projekcija (na muzičkom planu) ove tiranski svirepe, slepe i gluve, nedokučive vrhovne volje (sudbine, »usuda«) koja uskraćuje svaku iluziju o spasenju. »Vaseljena« ovoga pesnika ostaje *tvrdica* što osuđuje na večito ponavljanje, na ovu monotoniju: kosmos sumoran i jednoličan, i čija jednoličnost se ponavlja ovom suštinski jednoličnom Rakićevom frazom, i to u toj meri s bezizlaznom adekvatnošću da je svest o ovoj

bezizlazno-monotonoj vaseljeni neumitno (i istovremeno) i svest o ovoj bezizlazno-monotonoj frazi, i tako da *posvećivanje ovoj frazi znači i posvećivanje ovoj vaseljeni.* Kao i Dučić, s kojim je u istom istorijskom trenutku individualističko-parnasističkog kulta forme osluškivao mogućnosti dvanaesterca u srpskom jeziku, on je otkrivao njegovu neodoljivu težnju ka svečanosti, njegovu deklamujuću gordeljivost, ali njegov dvanaesterac zasnovan je prevashodno na ovom osećanju bezizlazno-monotonog života (kao pukog trajanja) u kome nema mogućnosti ni za kakvu trajniju ili dublju iluziju, i zato se javlja kao *stih bezizlazne monotonije,* kao stih vrhunske tragedije života koji je ostao, zatvoren u krugu »uvek istog pića, uvek iste čaše«, lišen čak i svake tragedije, i čija tragedija je *upravo u netragičnosti njegovoj.*

Ako je kult forme kult »trezvenog« čoveka koji je kadar da se odazove na poziv Bogdana Popovića, i da »obuzdava svoja osećanja«, obuzdavajući tako i »arhaičnost« bića koja vreba iz prekomernosti tih osećanja, kult »pesnika pametnog čoveka«, on nije samo kult savršenog izraza, nego je i kult savršenog života, čije savršenstvo bi imalo da se sastoji upravo iz njegove netragičnosti, iz sposobnosti da se prisebnost, kao samovlašće, suprotstavi tragičnoj stihiji vanrazumne osećajnosti, da se maksimalno racionalizuje duševni život, i upravo time on je potajni, neželjeni ali neumitni *kult ove vrhunske tragičnosti vantragičnog života kao samog trajanja,* kult koji posvećuje u trajanje.[54] Nema pesnika u kome je ovaj kult bio tako moćan kao

[54] U tome se ispoljava *suština* ideje o takozvanoj »evropeizaciji« srpske literature, u koju su sebe ugradili Skerlić, Bogdan Popović, Jovan Dučić i, — s najdubljim duševnim lomovima, — Milan Rakić. Ova ideja nije nikako samo izraz pokušaja da se srpska literatura digne na nivo evropske literature; ona je, u suštini, pre svega *izraz shvatanja kulture kao racionalizacije duševnog života.* Sâm Rakić, koji je stihom voleo da kazuje svoj program i svoja opredeljenja u kulturi, u pesmi *Nasleđe* (1910; *Nove pesme)* isticao je ideal kulture kao ideal kalemljenja blagorodnog voća na staro, surovo drvo. Ovo staro, surovo drvo, to su preci koji »umirahu ćutke na strašnome kolju«, a kultura blagorodnog voća, to je romsarovska mesečina, sposobnost da se duh preda maštı, da bude omađijan šumama ili da plače pod mesečinom. Rakić je hteo, *Nasleđem,* da ubedi pleme: da se nije otuđio od njega, da u njemu, Rakiću, iako je »zapadnjak«, školovan u »tuđini«, »krv predaka, junačnih i grubih«, i dalje teče: *Nasleđe* je pravdanje pred plemenom, kao što je to i pesma *Na Gazimestanu* (1907; *Nove pesme),* u kojoj se on zaklinjao da ga nije zahvatila »zapadnjačka reka« i da mu se duša opasnosti ne plaši (pa će zbog toga dati život za otadžbinu, skerlićevski savršeno »trezveno«, ali zato pomalo kao u trgovini: »znajući šta dajem i za šta ga dajem«). Ali *Nasleđe* je i delo ovog verovanja u kulturu kao kalemljenje »blagorodnog voća«, koje je neophodno, jer ne samo što smo grubi (premda junačni), nego smo i mladi, neobuzdani u svojim osećanjima, nesposobni za samokontrolu. Ako bez osećanja nema čovečanskog, potrebna je i samodisciplina; ako se predak ponosno nastavlja kroz nas, potrebno je i njegovo kultivisanje. Taj predak, međutim, nije samo onaj »što umiraše ćutke na strašnome kolju«, to nije samo simbol istorije, već i *simbol duševne arhaičnosti,* jedan uvek prisutan, neprestano aktuelan predak. Rakić je predak samome sebi, predak kao ova večito ista, stara a uvek nova priroda, izvan kulture (kao izvan grada), priroda koju on hoće i koju neprestano doživa, ali kojoj se ipak nikada neće predati, nego će joj uvek suprotstavljati »kulturu«, disciplinu svog racionalizma, oličenu u kultu kulture kao kultu forme, ili u kulturi kao doslednoj racionalizaciji duševnog života. Čak i ona njegova misao o svom pokolenju kao »prelaznom« pokolenju, koju je izrazio u pesmi *Prelazno pokolenje, kao u svojevrsnom svođenju istorijskog računa* svog sopstvenog rada i rada svoje generacije, zasnovana je na ovoj ideji »evropeizacije« kao racionalizacije duševnog života.

Međutim, sama ova ideja podrazumeva veliko previđanje »pretka« i njegove civilizacije kao prevashodno racionalističke civilizacije koja u prvi plan ističe red, i to na svakoj ravni duševnog, moralnog i društvenog života. Bogdan Popović, u svome članku *Šta Srbi imaju da nauče od Engleza,* objavljenom u *Srpskom književnom glasniku* 1929, ali napisanom još za vreme prvog svetskog rata i pročitanog, u obliku predavanja, srpskim đacima u Oksfordu *(povodom nekih izgreda* koje su oni pričinili, — v. *Članci i predavanja,* Srpska književna zadruga, kolo XXXV, br. 236, Beograd, 1932), kaže da u Srbiji, za turske uprave, »nije bilo intelektualnog života, društvenog života, državnog života; nije bilo aristokratije; nije bilo liberalnih zanimanja; nije bilo bogatih ljudi — za čitava četiri stoleća«, jednom rečju ničega, pa je to jedan apsolutni vakuum, mrtvo doba koje se graniči s nepostojanjem. Otuda je i srpski narod mlađi nego što izgleda (»naš narod, otkako je ponovo vaskrsnuo, rasa je nešto malo starija od sto godina, — lep vek za čoveka, ali jedva mladićko doba u životu jednog naroda«), pa je zbog toga, tako mlad, on varvarski sklon da se preda silini svojih osećanja koja ne ume da kontroliše, a koja su, sama po sebi, »arhaična«: »Osećanje je arhaično. Kad god je čovek uzbuđen, on ide natrag u jednu raniju istorijsku fazu čovečanstva; često u vrlo rane, primitivne faze« (u članku *Obuzdavanje osećanja!,* kalendar *Prosvjeta,* Sarajevo, 1925; v. u knjizi *Članci i predavanja).* »Evropeizacija« je ova racionalizacija »arhaič-

u Rakiću: u njemu, on je ispoljio samu svoju suštinu, kao kult samovlašća koje, neprestanom racionalizacijom duševnih sadržaja, izuzima iz egzistencije i posvećuje u trajanje. I po onome što je ostalo napisano iza Rakića, na njegovim malobrojnim stranicama, a možda još više po onome što *nenapisano* zrači iz njegovoga slova, između njegovih simetrijski ujednačeno poređanih stihova, Rakić je pesnik egzistencijalne tragedije duha građanskog individualizma pre Četrnaeste. On je, kao sušto oličenje tog individualizma u poeziji, onaj skerlićevski »pesnik pametan čovek« koji je imao da pomiri pesmu i »pamet«, liriku

osećajnosti i »trezvenost« kao potpuni uvid u tu sopstvenu osećajnost, u ono što je (posebno kod njega, u njegovoj žudnji za samozaboravom u biološkoj iracionalnosti) suštinski »iracionalno« jer je iskustvu još nepoznato, jer je rutinom nesavladano i racionalno neobuhvaćeno (pa zbog toga i jeste doživljaj: provokacija osećajnosti kao poremećaja u racionalnoj slici — formuli sveta, do koje se došlo iskustvom), i onoga što je savršena racionalnost, apsolutna »jasnost« koja se jedino daje sintaksičkoj i metričkoj simetriji. Protivurečje, u kome se ovaj pesnik našao (i po kome je on *istorijski,* na ravni duhovnog iskustva, i

nog« osećanja, — racionalizacija rakićevskog arhaičnog »pretka«. Parnasistička poezija, — u prvom redu, i najdoslednije, Rakićeva, — jeste poezija ove »evropeizacije« kao racionalizacije osećajnog (»arhaično«-predačkog) života u nama; međutim, ma koliko da je ta poezija dosledno individualistička, i u tom smislu nespojiva sa duhom ovoga »pretka« iz plemensko-patrijarhalne civilizacije, taj »predak« se, ipak, na svoj način produžio kroz individualistički parnasizam, u prvom redu kroz njegov kult forme kao kult vrhovnog reda. Iako je parnasizam delo individualizma, i kao takav u srpskoj kulturi negacija svake patrijarhalnosti, on je, kao kult forme, nesvesno ali neumitno produženje patrijarhalnog racionalizma. Njega je taj racionalizam i omogućio, u istoj onoj meri u kojoj je onemogućio, u epohi romantičara, puno stvaranje romantizma. Nemirenje sa »zagonetkom«, koja je »mučna i sama po sebi«, i koja će se iskazati zahtevom Bogdana Popovića (i, ne manje, Skerlića) za jasnoćom svuda, a pre svega u osećajnom životu, izražava se podjednako i kroz nemirenje sa romantizmom i, kasnije, kroz nemirenje sa simbolizmom.

Otuda će se pokušaj Dučićev da osvoji poeziju simbolizma javiti u prvom redu kao pokušaj pomirenja sa »zagonetnim«. Rakić se nikad nije našao zajedno s Dučićem u ovom pokušaju. On »zagonetnost« ne trpi. Njegova vezanost za svet krajnje projašnjen je apsolutna, ali tim tragičnija: ako je sanjao bekstvo u prirodu, kao u ćutanje, i ako je, na kraju, i pobegao iz poezije kao iz govora koji mu je izgledao neprirodan, došao je do toga upravo ovom svojom osuđenošću na jasnoću reda. Njegove pobune protiv postojećeg reda su deklarativne; njegovo anti-filistarstvo je demonstrativno-polemičko (u obličju i stilu pseudo-aristokratizma) — ali upravo zato što ono nikad ne prodire u dubinsko njegovo biće, što ostaje na verbalnoj površini, koja je savršeno jasna, i organizovana po principima parnasističko-racionalističkog kulta forme, — kao što i njegova priroda uvek ostaje, uprkos svoj svojoj iracionalnosti, zatvorena takođe u formu: u formu pejzaža, ne postajući nikad priroda koja će polomiti okvire njegovog racionalnog sistema. (V. o tome u tekstu, dalje.)

On nije ostajao »prigodan« svojim stavom, a pre svega svojim pseudo-aristokratizmom izuzimanja iz sveta drugih, tako da je sasvim neprihvatljiva ideja Isidore Sekulić, koja je u njemu videla sušto oličenje »našeg čoveka«, čak reprezenta »rase«, i to zato što on »ne voli da bude mnogo ličan na oko, voli da je kao svi ostali«, a »naš je čovek ne samo prirodan, što je najzad prirodno, nego je uvek prigodan, što nije laka stvar. Prigodan čovek krije svoju originalnost, savlađuje je ili iz urođene stidljivosti, ili zbog neke discipline. Rakić ima u

najznačajniji), jeste protivurečje između imperativa osećajnog života (koji je dat samohtenjem ega individualističkog Ja koje hoće puno proživljavanje, maksimalno proosećavanje sebe samoga, »birajući« osećajnost samim biranjem sebe kao apsolutnog totaliteta), i ovoga imperativa »trezvenosti«, i jasnosti, nametnutog imperativom vlasti i posedovanja, ne samo u odnosu na svet drugih, već i u odnosu na samog sebe, posedovanja koje se tu javlja i kao samo-posedovanje ovoga »pesnika pametnog čoveka«. Treba osećati, ali i imati jasan uvid u sopstvena osećanja; treba izmiriti osećanja i jasnost, na putu ka paradoksalnoj *jasnoj osećajnosti.* To je osnovno protivurečje kulture individualizma

velikoj meri tu filosofiju i to naše domaće vaspitanje, da bude, kako Njegoš kaže, svemu »naredan«, da bude kao sav svet. (. . .) Rakić ima u punoj meri oznaku ljudi sa jakim i klasičnim karakterom: ne odlikovati se kao pojedinac, nego kao rasa« (u članku *Rakićeva ličnost,* prvi put štampanom pod naslovom *Jedna duhovna silueta Milana Rakića, Misao,* 1937, knj. XLIV, sv. 341—344; drugi put, u izmenjenoj verziji, u brošuri *Rakić poet i njegova poezija; Rakićeva ličnost; Povodom poslednjeg izdanja Rakićevih pesama,* izd. *Biblioteke Kolarčevog narodnog univerziteta,* sv. 35, Beograd, 1938). Ako se za ovog pesnika, — koji je samog sebe video, osvrćući se za svojom prošlošću, kako »skamenjene norme menja« *(Pomrčina, II),* koji je govorio da će »sudbina« da ga smrvi i »osvetničko vreme« da ga zgazi »Jer sam van njega, uzavrele krvi, / I ne koračam po utrtoj stazi«, da će propasti jer je rođen u doba »ćiftinske strasti«. . . »kad neobičan osećaj se goni«, ali ubeđenog da su on i njegovi drugovi, ipak, »nov jezik s novim osećajem dali« *(Prelazno pokolenje),* — ako se za tog pesnika gnušanja na »atmosferu zadušničkih dana«, i koji je, pred sami svoj pesnički kraj, rekao: ». . . ja baš slabo marim da li će mi tuđa zemlja kosti kriti« *(Tri pisma, I; Večiti putnik; Pesme,* 1924), — zaista ne može reći da je »naredan«, sposoban »da bude kao sav svet«, ipak je on »naredan« u jednome dubljem smislu: u smislu ovoga neutrnutog patrijarhalnog racionalizma. Isidora Sekulić je principe ovog racionalizma uzdizala do pojma rase i rasnosti: parafrazirajući Bajronovu reč o balkanskom suncu: »zrak ubistven, prožet finim otrovom«, ona je u balkanskom čoveku otkrila čoveka »na sredini između života i smrti«, a u Rakiću tog balkanskog čoveka obdarenog »umetničkom moći savlađivanja sebe pred svačim«, čoveka koga krasi »mirna pesimistička strpljivost pred neizbežnostima« (u navedenoj brošuri *Kolarčevog narodnog univerziteta;* nesumnjivo, ovo je naknadni obračun i sa predstavama Skerlića i Bogdana Popovića o balkanskom čoveku, i sa predstavom Rakića kao »zapadnjaka«). Te odlike, i te kobi, uistinu su Rakićeve, ali ne kao čoveka balkanske »rase«, već kao čoveka patrijarhalne civilizacije koja je civilizacija stroge norme i kategoričkog imperativa samosavlađivanja. Rakić je, uistinu, »na sredini između života i smrti«: na sredini između svoje »prirode« i kulta forme (reda i poretka) kojim je isto toliko dozivao tu »prirodu« koliko ju je lomio i gušio u sebi. Po svome individualizmu moralno protivan kolektivističkom patrijarhalizmu, on je po racionalizmu svog individualizma nastavljao ovaj patrijarhalizam sveden na njegovu bitnost, — na ovaj racionalizam, zbog čega je njegov unutrašnji sukob bio samo još teži.

početkom veka, ono koje se nimalo slučajno neće iskazati, jezikom estetičkim, kroz Bogdana Popovića (kome je Rakić, inače, posvetio prvu zbirku: posveta ova takođe nije slučajna), koji je u predgovoru svoje *Antologije,*[55] osim *načela celine* (da pesma mora biti »cela lepa«), istakao, — i u zavisnosti od ovoga načela većoj no što je to i sâm mogao reći, — još dva načela: da pesma mora biti *pesma osećanja* (jer »osećanje peva lirske pesme, one najlepše; ne maśta, ni veština«), ali da mora, ipak, biti i *jasna pesma,* »jasna u celini, s jasnom osnovnom mišlju, i jasna u svojim delovima«, — pošto nejasnost ne samo što »ubija misao kao da je i nema«, nego je ona, »osim toga, *mučna i sama po sebi, kao večita zagonetka* koja se titra s čitaocem, i kao znak pesnikove nemoći da se izrazi; — osobine, i jedna i druga, antipoetične u najvišem smislu«. Sav Rakić je u ovom stavu Bogdana Popovića (koji je, nesumnjivo, i stav Skerlićev), ali na način *tragičan:* on je pokušavao *da živi* taj stav, iskušavajući njime i svoje osećajne i svoje jezičke sposobnosti. On je težio osećanju što »peva lirske pesme«, ali je istovremeno težio i jasnosti, u kome je uvek bilo nekog užasavanja od nejasnosti, i to upravo kao »od večite zagonetke«, i to ne samo one koja se »titra« s čitaocem, već koja kao da svirepo hoće da se »titra« i sa njim samim, te zagonetke koja je, i za njega, »mučna i sama po sebi« i koju je osećao kao jemstvo nemoći, ali u smislu višem od onoga na koji misli Bogdan Popović: ne samo nemoći pesnika da se »izrazi«, tako što će da napiše »celu lepu pesmu«, već što će, izražavajući se, i sposoban da se izražava, da bude sposoban za savršen uvid u sebe, u svoj sopstveni duhovni i duševni svet, da ne bude nemoćan pred neizrecivo-zagonetnim u samom sebi, i da sačuva tako ne samo »celu lepu pesmu«, kao kontinualnu lepotu koja nigde ne doživljava zastoj, već da sačuva i *da ima celoga sebe* (ne prepuštajući ništa »mučnoj večitoj zagonetki«).

Jasnost, koja se ovde traži protiv nejasnosti, tako »mučnoj i samoj po sebi«, jeste jasnost istaknuta protiv ove »mučnosti« što počinje tamo gde prestaje naša efikasnost, gde snaga pogleda (samo-uvida, samo-izraza) posustaje, i gde posustaje *moć* koja je uvek moć sačuvanja celine posredstvom uvida u stvari koje zbog toga moraju biti jasne, ali koje su utoliko manje stvari u egzistenciji, jer su manje otvorene drugosti, koja je i zagonetnost i pokret, *pokretna* zagonetnost: neke stvari konačne u svojoj

[55] *Antologija novije srpske lirike,* izd. *Matica hrvatska,* Zagreb, 1911.

jasnosti, i tom jasnoćom svojom izuzete iz egzistencije. Nema više zagonetnosti-pokreta, nema stvaranja. Svetsko stvaranje je završeno. Svet je zamrznut u konačne oblike, jedan savršeno jasno-statičan svet; ako je u tom nepromenljivom svetu, čijem tvorcu će ovaj pesnik uputiti (negde pred kraj svog pesničkog puta) reči:

Ja znam dobro, Bože, mane tvoga dela
No ništa ne mogu izmisliti bolje

(Pomrčina III), svaka stvar jasna, i *svetla* u toj jasnosti, to je upravo zato što je konačno definisana, što je ugrađena u *bezizlazno-mračni* Rakićev kosmos. Paradoks, do koga je došlo u Rakićevom kosmosu, i iz čijih »kvrga« se ovaj pesnik nikada nije spasao, jeste *mrak njegov koji je od svetlosti ovih krajnje projašnjenih (prosvetljenih) stvari:* sami mrak ovoga savršeno-završenog kosmosa, u kome se ništa ne može promeniti, iskazuje se njegovom konačnošću u čiji smisao, istina, ne možemo prodreti, ali koja se neprestano obznanjuje kao ova jasnost nepromenljivih stvari. Rakićev kosmos nije ništa drugo nego neprestana demonstracija konačnosti. Nema značajnijeg pesnika čija reč je, u ovo doba, tako »jasna« i čiji doživljaj čovečanskog kosmosa je istovremeno tako beznadno mračan, kao što je to u doživljaju Rakićevom. Jasnost je ovde definitivnost, ova paradoksalna *mračna jasnost,* mrak ovoga konačno definisanog kruga vaseljene iz koga nema izlaska, mrak ovoga apsolutno-datog (konačnog, i u toj konačnosti jasnog) identiteta, mrak jasnosti zdravo-razumskog racionalizma koji otkrivajući apsolutni identitet apsolutno-nepromenljivih stvari posvećuje u pesimizam.

Jasnost stvari jeste mrak volje. Rakićev pesimizam je neumitnost ove jasnosti zdravo-razumskog racionalizma. Skerlić, koji je hteo vrhunsku jasnost, ili nije hteo pesimizam, ovo nije razumeo, — što, naravno, nije tragično; ali ovo nije razumeo ni Rakić, što jeste tragično: on je pesnik, — a ne ideolog, — onaj, dakle, koji do krajnjih mogućnosti (do same nemogućnosti) duševno sledi načela, i koji je, u ovom pokušaju da živi načelo jasnosti, — da bude iskren i jasan (»Počuj, draga, reči iskrene i jasne«),[56] *da živi* (iskrenošću) svoju egzistenciju, ali tako što će je

[56] Uvodni stih pesme *Kondir* (1910); *Nove pesme.*

učiniti jednom *jasnom* egzistencijom, — nalazio spoljašnost svog recitatorstva, ali zato što je tako nalazio (i to produbljivao recitovanjem, tim rečima prevashodno svedenim na elemente gesta) i nešto neuporedivo kobnije: samu *spoljašnost egzistencije*. Tu je on nalazio *mrtvilo*, i tu je negde pokušavao da se spase od njega kao u nekoj vrsti autohipnoze:

Ja znam, to mrtvilo je pusta varka,
Obmana hladna kao santa leda;
Ja znam: životom buja svaka tvarka,
I hiljadama očiju me gleda

(u pesmi *Osvit*),[57] ali sve se završavalo, po volji teške neumitnosti, i zaista bezizlazno, u saznanju da »vreme je došlo i stradati treba«, i da je jedina mogućnost, u tom neumitnom stradanju, da se stradanje prihvati bez roptanja, sa srčanošću (»srčana budi, bedna dušo moja«, »Prekali se na ognju bola čista«), u »špartanstvu« koje je opsedalo Rakića, i zbog kojeg je ovaj čovek koji je hteo da proživi život »u trenutku jednom«, koji se užasavao monotonije i očajavao zbog »oskudice«, taj snevač spasenja u biološkoj iracionalnosti, bio oglašavan čak pesnikom *stoicizma*,[58] ali koje ga je bacalo samo u još dublju osamljenost: u ovakvim *trenucima* »srčanosti« kojom je on pokušavao da se spase od pesimizma, na putu ka svojoj *Pomrčini:*

Ležim u tami kao klada,
Ne vidim ništa, ne znam ništa;
Od svekolikog svetskog jada
Ne dopire do mene ništa,

ne samo što svet ostaje nepromenjen, nego se usamljenost njegova u tom svetu samo još više produbljuje: to uzvišavanje nad svetom, u ovakvim trenucima očajničke »srčanosti«, jeste, u suštini, uzvišavanje *nad drugima*, razlikovanjem od tih drugih koji nisu sposobni za ovakvu »srčanost«, tako da je veličina koju Rakić doseže u tim trenucima ponovo *zasnovana na bedi drugih*,

[57] *Pesme*, 1903.

[58] Što je postalo gotovo opšte mesto književne kritike, od Skerlića preko Isidore Sekulić do dr Ksenije Atanasijević (v. njen članak *Stoicizam Milana Rakića; Srpski književni glasnik*, 1938, LIV, 6—7).

u potpunoj doslednosti njegovom pseudo-aristokratizmu. To je Rakićev *očajničko-individualistički heroizam žrtve* »koja se ruga dželatu što kolje« i koja se, upravo tim ruganjem, uzdiže iznad svih ostalih (»dokle redom deca, ljudi, žene, / Plaču i pište, bedni« . . .), i iznad sopstvenog stradanja, osvajajući *mir* ovim samonadvišavanjem, ali tako što svet ostaje nepromenjen, *svet isključivo kao dželat:*

Žrtva se ruga dželatu što kolje.
Zar to vrhunac mučenja i jada?
Zar ništa nisi izmislila bolje?
O, kako ti se slatko smejem sada!

Udri i muči, i priteži jače,
Al znaj da neće preći moje usne
Nijedna rečca što moli il plače,
Ni bapske kletve, ni slabosti gnusne!
Udri, i muči i priteži jače, —

Al' dokle redom deca, ljudi, žene,
Plaču i pište, bedni, pokraj mene,
I ropski kleče pred skrivenim stvorom
Vrh piske, kletve, i vapaja njini'
Leteće mirno duh moj u visini,
Ko morska lasta nad širokim morem

(U kvrgama).[59] Mogućno je da se promeni *stav* žrtve i, čak, u tom njenom preobražaju (kada se ona prkosno smeje dželatu), mogućno je da ona, snagom prkosa, dođe do ovog jedinstvenog trenutka mira simbolično izraženog lebdenjem laste nad morem, da u svojoj najdubljoj unutrašnjosti preobrazi sebe, ovako uzdižući se nad drugima i nad sobom (i tu, u tome uzdizanju, produžava se uvek isti, rukovodni Rakićev motiv *poređenja* sa drugima, i tu se nastavlja njegov pseudo-aristokratizam), ali to ne samo što je trenutak, nego i u tom trenutku *svet ostaje dželat:* ona »nevidljiva sila«, one kvrge, i patnja u njima (»neko ih steže, a ne vidim ko je«). Čin uzvišavanja nad svetom otuda je subjektivni *moralni* čin, a lepota, do koje se tu može doći, jeste isključivo lepota tog moralnog čina žrtve u dželatskom svetu.

[59] *Pesme*, 1903.

Svet, u tome svom dželatstvu, ostaje nepromenjen i nepromenljiv, i upravo kao takav on i omogućava ovu individualnu heroiku. Svest ove heroike ostvaruje se *prema* tom svetu. Ona je neporečno determinisana njime, kao njegova negacija koja, međutim, pretpostavlja upravo ovu svest o njemu. U toj heroici, u samom njenom osnovu, leži svest o svetu, sâm taj svet: jedan *determinizam* koji se doživljava kao jemstvo tragedije, sve do fatalizma, i kome se suprotstavlja ovaj moralni gest i čin, ali uvek u njegovom krugu, u njegovim okvirima. Taj stav gordosti podrazumeva dželatsku volju sveta kao volju apsolutne determinacije: bez nje je on nezamisliv, kao što je ova žrtva nezamisliva bez dželata, ili kao što je Rakićeva muzika nezamisliva bez ćuteće (nemuzičke) bede ćiftinstva: to je uvek *aristokratizam prkosnog uzvišavanja iznad drugih,* ali aristokratizam koji zahteva te neželjene druge i neprestano vraća njima, i čija svest je zbog toga utoliko više svest o drugima ukoliko je veće Rakićevo nemirenje sa njima, u ovoj želji za samoizuzimanjem, za uzvišavanjem: »dokle *redom* (?) deca, ljudi, žene, / plaču i pište, bedni«, ovaj pesnik, — *čija svest o drugima nikada, ni jednoga jedinog trenutka nije bila ništa drugo nego samo svest o njihovoj bedi,* — on se uzdiže u visine; bez tih drugih koji plaču i pište, u neposrednom suočavanju sa nevidljivim dželatom, nema za njega uzdizanja, kao što za njega nema muzike bez ćiftinstva, ali tako da u njegovom aristokratizmu isto kao i u njegovoj muzici uvek je jaka svest o tom neželjenom drugom koga on poriče i samo poričući ga i sâm jeste, ali koga tim poricanjem neprestano uspostavlja i čuva.

Otuda i jeste kod njega, u ovakvim trenucima, izvanredno naglašen *stav.* Taj stav je stav »otmenog bola« (duha koji *strada ćuteći,* za razliku od svih drugih), ili stav vanredno naglašenog *ponosa,* kao stav »sa tri svirača u crnom plaštu«: pesma u ovoj pseudo-feudalnoj (pseudo-trubadurskoj) *režiji* ova tri svirača (»sa šeširom na kome se pero vije«) koji sviraju »na setne violine«, jeste »pesma mladosti, burna kao ona, / Otmena, sveža, ponosna i vrela«, pesma koja »pristaje« na apstrakciju ovakvih epiteta kojima se njeno biće ni najmanje ne određuje, niti kazuje, upravo zato što je *pesma demonstrativnog stava,* što je ona u službi ovoga stava anti-filistarskog pseudo-aristokratizma, što je svedena na taj stav i time suštinski onemogućena. *Muzika,* koju će kao kult, pa čak i kao mit, uneti Milan Rakić u prostore srpske poezije, pišući svoj *Allegro, Adagio* ili *Menuet lugubre,* ne dolazi do punoće svog bića: ona je uvek ugrožena ovim

Rakićevim demonstrativnim stavom. Prva njegova pesma *Serenada* suprotstavlja, na način koga se Rakić nikada nije uspeo da oslobodi, genija muzike bedi ćiftinstva, nemuzičkog, nepevajućeg:

O, kako će se zgranuti od čuda
Dremljive ćifte i njihove žene
Kad ih iz teškog, glupog sanka prene
Svemoćna pesma što prodire svuda!
O, kako će se zgranuti od čuda!

Bednici jedni što nam ljubav krate,
Naviknuti na otrcane fraze
Kojima lažu svoje taште maze
Kasapski momci, kaplari, i ćate!
Bednici jedni što nam ljubav krate!

(Serenada, I: Allegro). Muzika, za Rakića (i po viziji ovde ostvarenoj, »sa tri svirača u crnom plaštu«, ali koja je adekvatna najvećem broju njegovih stihova), nije otimanje od bede *iz nje same,* ona nije transcendencija nepevajuće bede, nezamisliva inače bez nje koja joj prethodi i koja će uvek da joj sledi, kao njena trajna a tvoračka negacija, u beskonačnom smenjivanju tišine i zvučanja, ne-bića (ništavila) i bića. Muzičar nije »kasapski momak« pobunjen protiv sebe samog, duh kao samo-negacija i transcendencija ovoga kasapskog momka ili kaplara. *Saradnje između ćutanja i muzike nema* (i zato ima recitatorstva), kao što nema saradnje između smrti i života, između ništavila i duha, već je između njih jasno povučena granična linija, a svest je pre svega svest o toj graničnoj liniji. Biće muzike (kao i biće kulture) jeste biće za sebe i iz sebe, protivstavljeno živom svetu, neka vrsta oaze u koju je hteo da se skloni ovaj čovek, biće koje je, međutim, u večitom poređenju sa onim što *nije* i čemu se polemički suprotstavlja i čiji subjekt je, tim poređenjem, izvan sebe koliko i u sebi, podeljen u samom sebi svetom koji neće i kome se suprotstavlja ali koji tim ne-htenjem u sopstvenoj svesti neprestano podržava, do prokletstva. Nepomirljiv sa drugim, on je u žudnji za zaboravljanjem tog drugog ili (kada je taj zaborav nemogućan) u žudnji za njegovim osporavanjem, tako da taj drugi, koji ostaje »spoljnje« Ne-Ja Milana Rakića, jeste uvek u njegovoj svesti, i tako da ta njegova svest ne može da bude drugo nego svest o tuđoj drugosti (ili o apriornoj tuđosti drugog), ali

tako da ta *tuđa drugost utvrđuje njegovo Ja u pojedinačnosti individualizma,* i uvek je između njega i njegovoga univerzalnog Ja *kao Ja svih ili kao Ja muzike.* Ako je bilo muzičkog instinkta u ovom pesniku, on je paralizovan ovom neprestanom svešću o drugom kao tuđem, svešću koja neumitno vodi *stavu:* to je samosvest koja je i tu, u sferi muzike, uvek *u stavu,* i koja »stvar« muzike svodi na stvar deklamujuće-recitatorskog stava: uvek, u pesmi Rakićevoj, ima obećanja muzike (ma koliko ona, inače, bila monohrono siromašna, »kržljava« kao i »priroda« ili »vaseljena« na koju je osuđen ovaj pesnik), ali obećanja kome se suprotstavlja ovaj deklamatorski stav samosvesti (kao svesti: da je ta muzika nešto drugo nego ćutanje ne-muzičke bede drugih). Aristokratizam kulture, koji će u poeziji progovoriti kroz Rakića (kao i kroz Dučića) onako kako je progovorio kroz Bogdana Popovića u estetici, jeste stvar ovog suprotstavljanja kulture postojećem svetu, ali ne u tom svetu nego *izvan* njega, i (u nekim trenucima) neposredno protiv njega. Kultura je sama sobom čista negacija sveta, svet u svetu, kao ostrvo usred okeana, kao oaza usred nepregledne pustinje: ona je *soirée musicale,* priređivan u Rakićevoj kući, iza zatvorenih prozora i spuštenih zavesa, u pokušaju izuzimanja iz sveta, ali u svesti o tom pokušaju koja je tako moćna da »svet« neprestano čuva, tako da je to izuzimanje prividno (nikada Rakić neće doći do punog zaborava sveta, do izlaska iz svoje pojedinačnosti čija svest je uvek svest o tuđem svetu drugih), i tako da je *stav* tu neumitan, stav kao ova svest da se to muzicira *(da se to biva* u kulturi), da se postoji drugačije nego svi drugi, stav kojim se ta svest produbljuje i sve oštrije (pa i sve bolnije) suprotstavlja muzici kao »zaboravu« sveta (odnosno kao transcendiranju ovoga pojedinačnog Ja, koje pamti svet, u univerzalno, *subjektivno-tvoračko Ja koje ne pamti svet jer je samo Ja sveta,* i koje je utoliko više u sebi ukoliko je sebe manje svesno), i tako iznuđuje *stav,* i iznuđuje deklamovanje u njemu: fraza muzike sukobljava se sa frazom deklamovanja, sa frazom Rakićevog aleksandrinca koji je isto toliko forma ovog deklamovanja koliko je i njegovo jemstvo: nikada ona lasta, što lebdi nad morem, mirno (»moj duh u visini«), ona njena dosegnuta i osvojena unutrašnja totalnost, već uvek samo san o njoj, i uvek samo *priziv,* — možda njoj najbliži u opštoj intonaciji, u muzičkoj zamisli pesama *Priziv* i *Želja,* — uvek ta lasta u mrežama ovog deklamovanja, i uvek ta sloboda u ćeliji ovog stava ili, možda, poziv na otvaranje pod svevlašću ponosa i nesavladljive gordosti. Rakić je bio zatrovan gordošću, onako

kako je bio zatrovan idejom o tuđosti drugih i svega što je drugo, ukopan u imperativ sopstvenog identiteta, i osuđen na racionalizam samosvesti upravo tim imperativom.[60] U toj ćutećoj njegovoj gordosti, — koja je prisutna i onda kad ne dolazi do njenog verbalnog demonstriranja, kao u pesmi *U kvrgama,* — strofa je još oštrije upućena zatvaranju, ona se u toj očajničkoj žudnji za ćutećom gordošću produbljuje u svojoj moći apriorne forme, a sa njome se produbljuje i samo formalizovanje jezika: prihvatanje te strofe, kao apriorne forme, jeste zbog toga, neumitno, čin prihvatanja same ove apriornosti, ali tako što ta forma isto toliko predstavlja i formu koju hoće ova gordost, ovo trpljenje u ćutanju, u dostojanstvenosti i ponosu koji neće govor (i nikada nisu govor): kao što neće ni stvaranje, nego hoće *samo opstojavanje,* u ćutećoj gordosti, i zato, takođe, hoće ovu apriornu formu, ovaj *formalizam* kome ona upućuje, jer neće nikakav pokušaj dubljeg, prisnijeg izraza. Nema nade za nas da išta promenimo u svetu, u sopstvenoj sudbini: nema razloga da se predajemo

[60] Udes starenja se tu produbljuje, bezizlazno, kao udes nemogućnosti osećanja u ovom zatvorenom krugu sopstvenog identiteta, kao vrhunski udes individualizma. Rakić je ovo slutio. To dokazuju njegove pesme *Silno zadovoljstvo* i *Tuga,* čiji je zajednički motiv veličina univerzalne osećajnosti, svojevrsnog osećajnog integralizma. I jedna i druga pesma su odricanje od individualizma, i to sasvim deklarativno. Moguće je da je to naknadno uveravanje Skerlića (i skerlićevskog duha uopšte), koji mu nije mogao oprostiti pesimizam, da u njegovoj duši nema mesta pesimizmu. Na tu pretpostavku navodi strofa, u pesmi *Silno zadovoljstvo (Pesme,* 1903): »Jest, duša je moja ko kutije stare, / Što u svetom hramu na dovratku stoje, / Gde prolaznik svaki spušta skromne dare / Za smirene svece i za bližnje svoje«, i kojoj sledi strofa, završna u ovoj pesmi: »Očajanje, tuga, beda? Prazne reči! / Kad na zemlji više nema moći te / Da u mojoj duši pomuti il' spreči / Silno zadovoljstvo osećati sve!« U pesmi *Tuga,* ovo deklarativno poricanje individualističkog pesimizma još je neposrednije, i vodi strofi izjave altruizma, skroz naskroz nepesničkoj: »Ja plačem kad i drugi strada, / Kad tuđa sreća ko cvet vene. / Za mene nema tuđih jada: / Što boli drugog, boli mene«, ali prava priroda, pravi smisao ovog »altruizma« (koji podseća na lekcije iz hrišćanske didaktike), otkriva se strofama koje ovoj strofi u pesmi *Tuga* slede: »Plači mi, dušo, kad u nama / Još ima suza da se redom / Prospu nad tuđim nesrećama / I neiscrpnom našom bedom! / — / O, *kake slásti,* da se rida / Bezumno, silno! Da se grca, / I mučenički život kida / Pri svakom kucnju bednog srca, / — / U očajanju, u samoći, / *Med jorgovanom i jasminom,* / U zagrljaju vedre noći, / *Pod dobroćudnom* mesečinom«. — Ovaj »altruizam«, po najstandardnijim merama represivne kulture, završava u »slasti da se rida«, onako kako »očajanje« zbog »tuđih jada« završava tu »pod dobroćudnom mesečinom« čija dobroćudnost demistifikuje svu njegovu lažnost. Tuđi jadi, to su ovde »drugi« koji se hoće onako kako se hoće ova »slast«, ili kako se hoće »silno zadovoljstvo osećati sve«.

izrazu čitavim bićem. Možemo, osuđeni na propast, u najboljem slučaju, samo da budemo gordi: reč treba da bude *reč ove gordosti u svetu propasti,* u svetu apsolutne noći nepromenljivih stvari, mraka njihovog apsolutnog identiteta, čiji *smisao* je neproziran, ali čija nepromenljivost (identitet) je zaslepljujuće jasno očigledna.

Jezik treba da bude jezik te iste gordosti u tom istom mračnom svetu: da označi taj mrak, ali i ovu gordost, ovaj ponos u njemu.[61] To je reč ponosa, koji je jeziku protivan, ponosa koji izuzima iz sveta, a ne vodi opštenju sa njim, koji usamljuje ali i utvrđuje u toj usamljenosti, vodi jednoj postojanosti, jednoj uzvišenosti nad sopstvenim osećajnim sadržajem kome ne sme biti nikakvog dubljeg predavanja, prema kome se mora biti na odstojanju kao i prema svemu drugom.

Ako je to i bilo pisano za Skerlića (posle njegove kritike pesimizma u prvoj Rakićevoj knjizi), ipak je pokušaj poricanja individualizma ovde, i u jednoj i u drugoj pesmi Rakićevoj, pokušaj oslobođenja od bezosećajnosti, od potpune atrofije čula osećanja na koju je duh individualizma osuđen onako kako je osuđen na svoje izuzimanje iz sveta drugih: *usvajanje drugog je jedini put osećajnosti i jedini put muzike.* Zahtev za drugim je ovde zahtev za sopstvenom osećajnošću, čiji svaki trenutak je isključivo trenutak dodira onoga što je dato (u sebi identično) i onoga što tim identitetom nije dato, što je *drugo* (ili nosilac neidentičnog) za taj identitet, provala tog neidentično-drugog kao provala emocionalno-iracionalnog u identitet kao racionalizovano (samosvesno) iskustvo. Osećati jeste osećati kroz drugog, i prema drugom, koji je jemstvo osećajnosti probuđene u ovom susretu identičnog i neidentičnog. Ovo Rakić *nagonski* zna, i zato hoće ovog drugog, htejući »silno zadovoljstvo osećati sve«, taj osećajni integralizam koji je ideal osećajne skučenosti (starenja osećanja) individualističkog duha, ali u tom htenju i gubi ovoga drugog, jer ga hoće prividno, i površnim htenjem, htejući sopstvenu »slast«, sopstveno »silno zadovoljstvo«, a ne zaista ovoga drugog. Drugi i ovde završava kao funkcija (sredstvo) Rakićevog *ega*, on nije stvaran, u stvarnom htenju za njim, i zato nije stvarno jemstvo stvarnog osećanja (i poezije): sve završava u deklaraciji, u spoljnjem opisivanju jednoga spoljnjeg ideala. »Očajanje, tuga, beda« nisu za Rakića »prazne reči«.

[61] Rakićev ciklus pesama rodoljublja, *Na Kosovu*, izvesnim svojim duševno-stilskim (ali i moralnim) odlikama, u tome smislu potvrđuje ovog osnovnog Rakića, koji će se iskazati kroz usamljenost i gordost mitologije aristokratizma. Ova mitologija, tako, javlja se u njegovoj poeziji, formalno, kao: 1) mitologija zapadnoevropske pseudo-plemićke romantike, između Rostanovog *Sirana od Beržeraka* i Tristana i Izolde iz *Ljubavne pesme*, i 2) kao mitologija gordosti srednjovekovnog gospodstva oličenog u njegovoj *Jefimiji* (u istoimenoj pesmi), — ali je i u jednom i u drugom slučaju nedvosmislena projekcija njegovoga »otmenog bola« koji je u ćutanju usamljene »duše«, u gordo-ćutećem nošenju stradanja, *za razliku* od svih drugih, koji, združeni u zajednicu krikom očajanja, predaju se talasima bola. Osnovna inspiracija pesama kao što su *Simonida* (1907; *Nove pesme)* i *Jefimija* jeste inspiracija rodoljublja koje, po

Reč ne treba da kaže, već samo da naznači. Sve se može »reći« jasno jer se sve može apstrahovati, — i zato se ne može *stvarno* reći. Mogućno je samo naznačivanje. *Tehnika naznačivanja* je ovde jedino mogućna tehnika, ali samim tim je tu jezik skroz rutinskog, normiranog, iskustva, jedino mogućan jezik. Rakićev jezik je u osnovi strogo normativno-rutinski jezik čije saopštavanje jeste ovakvo naznačivanje stvari, ili njihovo apstrahovanje, a ne njihova individuacija i konkretizacija. Osuđen na zatvoreni krug konačnog identiteta, Rakić je bio osuđen na ovaj jezik egzistencijalno-apstrahujućeg naznačivanja, koji je jedino mogućan u tom zatvorenom krugu (u kome se stvar ne kreće i ne menja, i gde se zbog toga, izvan pokreta, ona ne može reći, već se može samo naznačiti), ali je ovu osuđenost produbljivao svojim stavom pseudo-aristokratizma na koji ga je upućivao, kao na stav gordog izuzimanja (ili gorde žrtve), ovaj isti zatvoreni krug. Strogo normativnom jeziku njega su podjednako upućivali i njegova vaseljena u kojoj i reč je »stara« i »poznata« (reč zatvorena u konvencionalnu sintagmu) kao što »sve nam je staro,

tradiciji, u ovim likovima vidi svoje *simbolične* likove; ali nije ni najmanje teško u Simonidi, kojoj on upućuje stihove: »Dok mirno snosiš sudbu tvoju grubu, / Gledam te tužnu, svečanu i belu«, i u Jefimiji koja je »daleko od sveta«, u savršenome miru usred sveopšte kataklizme *(»Pokraj nje* se krve narodi i guše, / Propadaju carstva, svet vaskolik cvili, / Ona, večno sama, na zlatu i svili / Veze strašne bole otmene joj duše«, prepoznati samog Rakića, onoga koji će svoju uzvišenost tražiti istim jednim ovakvim upoređujućim *dok:* »Al dokle redom deca, ljudi, žene, / Plaču i pište, bedni, *pokraj mene,* / I ropski kleče pred skrivenim stvorom / Vrh piske, kletve, i vapaja njini' / Leteće mirno duh moj u visini, / Ko morska lasta nad širokim morem« *(U kvrgama),* ili onoga koji nije prestajao samom sebi da ponavlja: »Srčana budi, bedna dušo moja, / I nek te sada ništa ne koleba. / Bez roptanja, bez krvi i bez boja, / Vreme je došlo i stradati treba« *(Osvit).* U njegovim stihovima, u pesmi *Sumorni dani, II:* »Svršiće se. Ali niko neće znati / Šta sve s nama pade u otmenom bolu«, već je sva Jefimija: ona je simboličko projiciranje, na ravni istorijskoj (i na ravni legende), ovoga najprisnijeg ličnog ideala Rakićevog, ovoga njegovog saznanja neumitnosti sloma (»Svršiće se«), i ovoga htenja da se, gordim ćutanjem, taj neumitni slom prihvati, i da se tu nađe sopstveno svoje uzvišenje, u »otmenosti bola«, koja ne dozvoljava neposredniji izraz, koja vodi »miru«, ćutanju, usamljenosti, *svečanosti:* ova »svečana« Simonida (»tužna, svečana i bela«), to je simbolička projekcija ovog »otmenog bola« koji je Rakić, naporedo sa Dučićem, ali daleko doslednije od njega, unosio, *kao kult,* u srpsku kulturu: to je linija duše gorde usamljenosti, koja se ustremljuje vertikalno, naviše, linija idealne monadske vertikale, individualnog herojstva koje je monadski »vertikalno« i gordo-ćuteće, ali neumitno i »svečano« u tome. Vizantija Rakićeva, koja će odblesnuti u *Simonidi* i *Jefimiji,* nije samo delo nacionalne mobilizacije, pred ratove, mobilizacije koja će se iskazati i pokušajem restauracije kulta srednjovekovne srpske države, ili

sve poznata tema«, i njegov aristokratizam koji, kao stav izuzimanja iz sveta drugih, samo prividno protivureči ovom usvajanju normativnog jezika, dok se stvarno produžuje njime *upravo odbijanjem drugoga i drugosti koje (odbijanje) je u samoj suštini norme kao onoga što je konačno-identično* i što, kao takvo, ne zna takođe ni za kakvu drugost. Aristokratizam, kao nepristajanje na stvarno opštenje sa drugim, — i u tom nepristajanju kao traženje »forme«, stava, opšteg formalizovanja svuda i u svemu, — jeste uvek jezički formalizam ili ovo pristajanje na naglašeni jezički normativizam.[62] Ta jezička

njenog *dvorskog* vizantizma, nego je dozvana i ovim htenjem ka vertikali monade, ka njenoj svečanosti »otmenog bola«, u samopregoru i ćutanju. Sve pada, carstva i narodi, a Jefimija, »večno sama«, veze bolove svoje otmene duše. Njena *samoća*, u uzvišenosti, projektuje se na ekranu opšteg istorijskog meteža i sloma, ali onako kako se Rakićevo uzvišenje projicira »vrh piske, kletve i vapaja« svih drugih, koji »redom« (»deca, ljudi, žene«) predaju se svom očajanju, i zbog toga je to svojevrsna *»istorizacija«* (kao projektovanje u istoriju) ovoga najprisnijeg ličnog ideala Rakićevog. — Tako će, uostalom, u motivu konkretnog doživljaja napuštene crkve (u istom ciklusu, u pesmi *Napuštena crkva* 1911; *Nove pesme),* i kroz njegovo sasvim aktuelno simboličko značenje (pesma je napisana uoči balkanskih ratova), da se projektuje i Rakićev doživljaj osamljenosti, kao što će u pesmi *Minare* (1905; *Nove pesme),* u istom ciklusu, u minaretu, koje će i dalje »strčati mirno u toj opštoj moći / *Belo* minare iznad *crnih* kuća«, da se projektuje (i čak još izrazitije) taj isti osećaj, ali i njegova težnja ka vertikali, i to izrazitim odvajanjem od svega drugog, od »opšte noći«: to će i odvesti ovom primarnom kontrastu *belog* minareta iznad *crnih* kuća. Rakić, u ovakvim trenucima, to je uvek ovo *belo na crnom*, svečana tužna *i bela* Simonida, ili »večno sama« Jefimija dok »pokraj nje se krve narodi i guše«. To je, za njega, i sam životni nagon, koji će kasnije (i pošto je već bio napisao stihove: »Ležim u tami kao klada, / Ne vidim ništa, ne znam ništa«, *Pomrčina, I)* da oliči u jasici (u pesmi *Jasika,* štampanoj tek posle njegove smrti), u nepojamnom izvoru treperenja njenog lišća, u nepojamnosti tamnih životnih nagona, ali opet poređenjem onoga što leži i onoga što se, jedino, i usamljeno, izvija u visine: »Na omorini ljudi, zveri, / I bilje, sve se mrtvo čini. / — Jasika jedna tek treperi. / Jasika tanka u visini«. Ta jasika je tamni nagon koji »razumeo još nije niko, / Razumeti ga niko neće«, ali to je i Rakić, ponovo, koji se ovako uzdiže, to je njegov ideal neodoljive vertikale.

[62] Otuda i »realistička« reč koju je povremeno unosio Rakić u poeziju (nastavljajući u tome nastojanja Vojislava Ilića), nesumnjivo jeste jedna *nova pojava* u srpskoj poeziji njegovoga vremena, ali ne i jedan *stvarno novi kvalitet:* realizam te reči je u stvari ovaj normativizam, ili produženje identiteta iskustva ugrađenog u norme određenog poretka. Ta reč ne vodi stvarnoj obnovi poezije, nego svojom prisutnošću može samo *da opomene na potrebu* te obnove, zbog toga što nije stavljena u stvarno iskušenje: to nije ona »obična« reč svakodnevnosti koja oslobađa poeziju od akademizma, od sklerotičnosti duha i jezika normiranog (standardizovanog) iskustva, isključivo dovodeći u pitanje norme tog

norma uvek drži Rakića »u kvrgama«, i uvek apstrahuje njegov doživljaj, upućujući ga krajnje »efikasnim«, ali egzistencijalno-**-apstraktnim rečenicama i onda kad je on (i kao iskušavajući** »otmenost« svoga bola) te rečenice počinjao sa »plači mi, **dušo**«:

Plači mi, dušo, kad u nama
Još ima suza da se redom
Prospu nad tuđim nesrećama
I neiscrpnom našom bedom

(u pesmi *Tuga),* ili kad ga je užas od zaborava (užas koji će ga **ispratiti i u grob)**[63] primoravao da piše, još na samim počecima svojim, pesmu *Jednoj pokojnici:*[64]

I posle će tiho, ko lišće sa grane,
U zaborav pasti spomeni po redu,
I zaboraviću prohujale dane,
I negdašnju sreću, i današnju bedu,

kao da nije sumnjao ni najmanje, omađijan u krugu ove rime *redu-bedu, redom-bledom,* da izraz »Još ima suza *da se redom* prospu«, ili izraz »spomeni *po redu«,* ostaje izvan svakog **stvarnog izražavanja jer ostaje izvan svake egzistencijalne stvar-**

iskustva, pa tako, neumitno, *i svoju sopstvenu normativnost.* Ovakva reč, kao **funkcija oslobođenja, samo je prividno ono što »jeste«,** jer je uvek bačena u iskušenje poezije kao iskušenje novog poretka: ona je poetski anti-akademizam i anti-normativizam samo ako je nosilac anti-normativizma koji prividno a ne i stvarno pristaje na ono što je »obično« u njoj. »Obična« (uobičajena), ona je element neuobičajenog, kao element otkrića ili poezije, i tako je *suštinom* svojom, u kontekstu duha i pesme, protivurečna svome izgledu, kojim se nikako ne iscrpljuje.

Ovoga protivurečja nema kod Rakića. Njegova reč jeste ono što neposredno jeste, i, ma koliko bila *u stihu* neuobičajena, svojom *pojavom,* ona ostaje u funkciji postojećeg ili normativnog. Ona ne pristaje na *drugo.* Otuda će Rakić sasvim nesmetano, i bez ikakve dublje krize, moći da je unese u svoj »aristokratski« aleksandrinac, koji je *mentalno,* u *njegovom* iskustvu, stvar ovoga istog nepristajanja na drugog. Nema svakodnevne norme iskustva: nema nesporazuma između psihološkog aristokratizma Rakićevog aleksandrinca i ove rutinske reči i jezičkog normativizma koji prividno protivureče jedan drugom, ali koji su *suštinski,* ovim nepristajanjem na drugo i na drugost, međusobno saglasni.

[63] U *Oproštajnoj pesmi,* poslednjoj koju je štampao za života (*Srpski književni glasnik,* 1929, XXVIII, 2), pisao je da ». . . nije život rđav što je beda . . . / No zaborav je, Gospo, sav i svuda, / Zaborav svirep, neumitan, zao«.

[64] *Pesme,* 1903.

nosti koja je u tom apstraktno-apstrahujućem (i, gotovo, administrativno-efikasnom) »redom« i »po redu« potpuno iščezla kao što iščezava senzacija spomena u izrazu »spomeni po redu«, ili kao što beda ne može da se ispolji, ni najmanje, uz pomoć epiteta da je »neiscrpna«, i kao što su izrazi »prohujali dani«, ili »negdašnja sreća«, u stvari pseudo-izrazi, njihova simulacija, reči ugrađene u njih kao da samo »markiraju« ulogu reči, reči ne kao stvarni učesnici u ovom filmu nesreće nego kao »dubleri« učesnika (koji su nekuda iščezli) i od kojih se traži samo njihovo fizičko prisustvo. On upotrebljava ovo apstraktno-bezlično »po redu« i »redom«, onako isto kao što će napisati, na kraju stiha: »strašću tvojom celom«, gde ovo »celom« svakako služi ostvarenju ritmičkog obrasca, kao i rimovanju, ali ne samo što ne upotpunjava predstavu i doživljaj strasti već je, gotovo poslovno-apstraktno, samo raslojava u njenom intenzitetu, potpuno je apstrahuje, tako da se samo »strast«, ovde *naznačena* rečju »strast« (opet isto zatvaranje u identitet: sve ima svoje ime, kao u rečniku), utapa u ritam obrasca, i pravi govor, i pravi doživljaj Rakićev ide preko tog ritma koji se odvaja od ove »strasti«. Tako će on napisati i »zagrljajem jednim«, gde je ovo »jednim« (koje je često kod njega, i koje se javlja i kod Dučića, očito preuzeto iz francuskog jezika, obavezni član koji ne poznaje srpski jezik, i koji se zato u njemu oseća kao nešto tuđe), takođe porazna pauza, *praznina* koja je tim poraznija što je Rakić naglašava rimovanjem, najčešće sklon da rimuje upravo te reči-praznine, reči-odsustva, uveličavajući njihovu apstraktnost. Čisto zanatska stvar: potreba da se dođe do rime, vodila ga je ovoj često praznoj reči na kraju stiha, ali ta prazna reč je i reč-znak njegovoga izraza-naznačenja koji obećava doživljaj ali tako što ga, istovremeno, uskraćuje, i koji (sugestijom ritma osnovnog obrasca) obećava suštinu, ali tu obećanu suštinu izigrava, devalvirajući jezik poezije (kao jezik suštine), — u ovom neprestanom skrivanju iza forme, — na jezik apstraktno-prazne frazeologije:

I moju ljubav naspram tebe, *kad me*
Obuzme celog silom koju ima,
I svaki živac rastrese i nadme,
I osećaji navale *ko plima!*

(Iskrena pesma). Tamo odakle bi pesnik tek imao da pođe, ka konkretizaciji, ka konkretno-čulnom, od ovoga apstrahujućeg

»silom koju ima«, kojom se naznačuje sila ljubavi, ali ne kazuje, i ovoga da »osećaji navale« (i to, — banalno, — »kao plima«), Rakić završava, ostajući i sâm uapstrahovan, *zatvoren u ćutanje znaka*, bez živog dodira sa bićem jezika, *lišen jezičke milosti onako kako je lišen svireposti tvoračkog otpora ljubavi izrazu*, i očekujući svoj pesnički realizam od ispisivanja reči »živac«, ili od onoga »rastrese i nadme«, a ne od realnosti konkretno-čulnog doživljaja, i to tim više što je bilo manje te realnosti, tako da je, upravo iz odsustva njenog (iz odsustva ljubavi), i mogućno, jedino, ono nesrećno »i moju ljubav *naspram* tebe« (i koje ne čini osobitu čast, skerlićevski rečeno, »književnoj pismenosti« Rakićevoj), tu gde je reč za ljubav koja ga obuzima »celog silom koju ima«, ta »sila« ljubavi koja se definiše pseudo-definicijom (tautološkom) da nju — tu silu — ljubav »ima«, to »ima« koga ovde *ima* jer *nema* ljubavi koja ne dozvoljava ovo »ima« ni u tome da se »svaki živac rastrese i nadme«, ni u tome da »osećaji navale ko plima«, niti (u drugim strofama iste pesme) u izjavi da je to »trenutak života i milja«, onaj »kad zatreperi cela moja snaga«. Sve te reči bez egzistencijalnog pokrića (takođe u *Iskrenoj pesmi):*

I reč nek tvoja ničim ne pomuti
Bezmerno silne osećaje moje
. . .
Da zaboravim da smo tu nas dvoje
Pred veličanstvom prirode,

jesu prazne reči, čitavo groblje jezičke konvencionalnosti u kojoj se norma jezika svakodnevnog opštenja udružuje sa »poetičnostima« mrtve romantičarske frazeologije: »vrele usne tvoje«, »dve se duše naše u milošti srele«[65] »uzdišući za mnom bolećivo gleda«, »u slatkoj čežnji neosetno vene«[66] »kobne misli što mi srce mute«,[67] »u tužni čas«, »u gluhoj samoći«,[68] »opštu sudbu što nas gazi«,[69] »moj bolni dršće duh«, »blaga noć«,[70] »mre priroda mlada«, »u čednu tišinu uspavane noći«, »vaseljena

[65] *Ponosna pesma*
[66] *Kineski madrigal*
[67] *Priziv*
[68] *Sentimentalna pesma*
[69] *Dolap*
[70] *Rosa pada* (1904; *Nove pesme*).

nema«,[71] »gavrani crni u suton«, »u jesen (. . .) kad lišće požuti«, »priroda bolna«,[72] »priroda (. . .) ćuti«, »a mi, kao dvoje siročadi«, »i sva priroda i njezina blaga«,[73] »čežnje pri mesecu bledu«,[74] »kleti nebo«, »silnu ljubav«,[75] »u duge noći, sred tišine gluhe«, »zvone zvona s tužnog manastira«,[76] »udes zao«,[77] »ko uzdah cele vaseljene«, »sreća ko cvet vene,[78] »sudba sviju ideala«, »zvuk pobožnih zvona«, »u dubokoj noći«,[79] »ko raskinut đerdan (. . .) dani«, »bde starinske kule«,[80] »udar sudbe preke«, »za slatku ljubav i miloštu«,[81] »pun ljubavi strasne«, »u pobožnu strahu«, »čas ljubavi večne«, »čas nenadne sreće«,[82] »plemeniti bol«, »zakon kruti«,[83] »noć lagano pada«, »nepregledna noć«, »neprozračna tama«,[84] »mesec (. . .) što ko avet luta«,[85] »u dnu tužne duše moje«.[86]

Te prazne reči nisu *nužne* reči. One su lišene nužnosti onoliko koliko su prožete inercijom konvencionalnosti, ali i onoliko koliko su savršeno jasne, koliko su lišene *neidentičnog kao drugog* u onome što označavaju. Njihova jasnost je svetlost koja spaljuje i poslednji atom neidentiteta u stvarima i u senzaciji koje one bude, ali jasnost koja isključuje potrebu govora, tako da je tu govor osuđen na veliki napor, ali ne manje i na aprioran metrički obrazac; tu je *metar jedino kadar da pokrene ove reči utonule u nepokretnost apsolutne jasnosti apsolutnog identiteta,* — mogućnosti za pokret su prevashodno *u kvantitativnim* svojstvima reči, u njihovoj »spoljašnosti« koja kao da je, većinom (iako ne uvek), ono što je prevashodno

[71] *Želja*
[72] *Jednoj pokojnici*
[73] *Starost, I*
[74] *Starost, II*
[75] *Obična pesma*
[76] *Jedna želja*
[77] *Prelazno pokolenje*
[78] *Tuga*
[79] *Misao* (1905: *Nove pesme).*
[80] *Tri pisma, I: Večiti putnik*
[81] *Tri pisma, II*
[82] *Orhideja*
[83] *Pomrčina, II*
[84] *Minare*
[85] *Minare*
[86] *Jasika;* štampano posthumno: *Srpski književni glasnik,* 1938, LIV, 6—7; *Pesme,* 1947.

naglašeno, jer *pokret među rečima može doći samo spolja,* zahvaljujući metričkom obrascu, a ne i iznutra, iz same nužnosti tih reči, koja bi se kontrapunktom usaglašavala sa ovim metrom, protivurečeći mu kao stihija obrascu i dajući tom metru upravo tako *snagu i opravdanje* kao svojoj tvoračkoj negaciji. Te stihije, kao dubinskog opravdanja metra, i te unutrašnje nužnosti, nema kod Rakića onoliko koliko nema onoga što je neidentično i što, kao takvo, tek treba da se identifikuje, ali zbog toga ima, uprkos intervencijama metrike, velike nedinamičnosti rečenice: ta nedinamičnost je posledica odsustva ovog unutrašnjeg dinamizma jasnog (onoga što ima svoj identitet) i nejasnog, — onoga što još nije došlo do identiteta i što se, u krugu datog identiteta, uvek javlja kao sila neidentičnosti ili kao *mogućnost drugog.* Jednoznačnost Rakićeve reči, koja ide sve do banalnosti (iscrpenosti) konačno-identifikovanog, jeste jednoznačnost ovoga svevlasnog identiteta, koji je izgubio otpore neidentičnog kao onoga drugog, i kao one drugosti, bez koje nema slojevitosti reči. Nemirenje sa drugim ovde se, na ravni jezika, iskazuje kao nemirenje sa višesmislenošću: imperativ konačnog identiteta javlja se, u ovoj okrenutosti ka efikasno-jasnom, kao imperativ jednoznačnosti ili siromaštva reči podvrgnute tom imperativu, tako da reč ponavlja sudbinu ovoga čoveka osuđenog na monotoniju tvrdičke i oskudne vaseljene »uvek istog pića, uvek iste čaše«, u kojoj nema otkrića (pa čak ni ljubavi za njega) zato što nema mogućnosti drugog: *otkriće je uvek otkriće drugog, i u drugosti, susret identiteta sa neidentičnim,* u samom krugu identiteta, kao u krugu ove zatvorene vaseljene, ali koja se upravo otkrićem neidentiteta otvara i provaljuje. Monotonija Rakićevog života (njegove »vaseljene«) ravna je efikasnosti njegove reči kao same »efikasnosti« identiteta: ona zahteva tu reč, kao sebi neposredno adekvatnu (jer se njome neposredno afirmiše), i kao silu koja je utvrđuje.

Otuda, valjda, Rakićev život i njegova reč, to su uvek *dva nivoa.* Može Rakić biti patetikom svog pseudo-aristokratskog aleksandrinca uzdignut nad rečima ili (što je valjda češće) može on biti *ispod* njih, — nikad tu ne dolazi do usaglašavanja nivoa, do uzajamne prisnosti Rakića i reči. Reč može bez njega onako kao što on može bez reči. Njegova reč je »velika« ne samo zato što su metrički naglašena njena kvantitativna svojstva, nego zato što metrički obrazac, koji otkriva ta svojstva, nije u prisnoj saglasnosti sa samim Rakićem, zato što je ta reč usamljena, vrlo često reč bez Rakića, bez dublje veze sa njime: njena »veličina« (u

utisku koji ostavlja) je od njene samoće, koja je odsustvo mogućnosti sažimanja toka jezika i toka bića, u Rakiću, njihovoga egzistencijalnog, pa tako i muzičkog, usaglašavanja, u kome odsustvu je recitovanje fatalno, recitovanje koje ide iz neusaglašenosti bića i jezika, *iz praznine* koja se otvorila između njih: recitovanje kao »rđava savest« bića zbog ove praznine, i kao pokušaj da se muzika jezika (*muzika kao usaglašavanje bića sa jezikom*, kao samo-otkrivanje bića kroz njega), — i u kojoj se otvorila ova praznina, — nekako dostigne naporom, *spolja*, naglašavanjem njenih formalnih svojstava i mogućnosti, njenog versifikatorskog modela, njenog osnovnog »takta«, ali čime se ova praznina samo još neumitnije uspostavlja u svesti, i čime se produbljuje doživljaj usamljenosti kao doživljaj ove usamljenosti bića u odnosu na jezik, i samoga jezika u odnosu na biće.[87]

Ta »usamljena« reč, to je »usamljeni« Rakić: *njegov odnos prema reči reprodukuje njegov odnos prema drugom:* i reč je za Rakića ono isto što i drugi: samo sredstvo, lišeno svake samostalno-tvoračke snage i nezamenljivosti. Kao što između njega i drugog nema dubljeg opštenja, tako ni između Rakića i reči nema dubljeg usaglašavanja. Rakić ostaje na jednoj strani (potisnut u duboku tamnost, koja se odupire svakom govoru), a njegova reč na drugoj. *Reč i Rakić su na dve obale; to su dve egzistencije dva sveta u samom Rakiću:* egzistencija njegove prirode, dozivane a nedozvane, i egzistencija njegove kulture, duboko protivurečne ovoj njegovoj prirodi. To su dva principa i dva imperativa: princip i imperativ apsolutnog identiteta individualističko-vlasnog (i samo-vlasnog) racionalizma, i princip i imperativ njegove prirode, kao stihije, ili kao apsolutnog zaborava svega, u prvom redu kao zaborava ovog identiteta. Princip apsolutnog poretka u apsolutnoj jasnosti (bez koje nema samo-vladanja, građanske pozitivističke »trezvenosti«), i princip stihije koja je protiv svake jasnosti i koja se ovde doziva upravo *življenjem* principa jasnosti, kao principa samog ćutanja što

[87] Branko Lazarević kaže za Rakićev stih da je ». . . s uzdignutom glavom, ravnomernim hodom, i u jednoj liniji: kao deca na ulici«, a da »njegove melodije strofe nisu uvek u skladu, da tako kažem, s melodijom ideja. Jedna tiha, nežna ili rezignirana deklaracija praćena je, vrlo često, kakvom teškom ubojnom pesmom (*Ljubavna pesma, Ljubavna pesma, Kob, Soneti* I i II)«. (*Versifikacija Milana Rakića. Hrvatskosrpski almanah za godinu 1911*, Zagreb, 1911; *Impresije iz književnosti*, II, Beograd, 1924.)

odbija jezik. Nema izmirenja između Rakića i jezika: nema nužnosti (ili makar samo *iluzije* o nužnosti) govora. Nema nužnosti u biću jezika. Jezik je konvencija, a svest ostaje, i dok se govori (i čak onda pre svega), svest o konvencionalnosti jezika; to je najbitnija svest ovog pesnika kroz koga se kult forme najdublje ovaplotio, kao kult vladanja sopstvenim osećanjima, kao pokušaj izmirenja jasnosti i osećanja. Konvencija je sve: u atmosferi zadušničkih dana, u lažnim suzama njegovih u crno zabrađenih žena, u rečima koje ljudi među sobom izmenjuju (ostajući negde beskrajno udaljeni od njih), u ljubavnom govoru, koji je fraza, u kulturi koja je stil, odnegovanost, vaspitanje, stav, način »držanja«, u religiji koja je takođe samo stil, dok njena suština ostaje potisnuta u beskrajnu udaljenost, prepuštena samoj sebi, kao što je onaj Hrist koga Rakić nije ni najmanje slučajno video kako je ostao sâm, u polutami napuštene crkve, izgubljene u polju.[88] Taj Hrist, koga niko ne oplakuje, koga niko ne posećuje na njegovom krstu, to je ta udaljena, sebi prepuštena, »usamljena« istina. Tu gde nema saživljavanja sa drugim, gde je sve u znaku ateizma individualističke svesti, koja je »trezvena«, nepodmitljiva, i »realistička« u toj trezvenosti, tuđa doživljaju ljubavi, i tuđa doživljaju religijskom, sve je u znaku konvencije, i bitno otkriće zato ne može biti nikakvo drugo otkriće nego ovo otkriće konvencije i konvencionalnosti. Nema ljubavi, i nema religije, jer ima konvencije; ali, takođe, ima konvencije zato što nema ljubavi, ni bilo kakvog drugog načina da se dođe do egzistencijalne punoće kao do istine. Nov »osećaj«, koji je Rakić »dao« svome vremenu, jeste pre svega osećaj ove sveopšte konvencionalnosti u čijem stvaranju je on, kao pesnik dikcije na liniji »beogradskog stila«, njegove efikasne jasnoće, i sâm učestvovao. Kultura je konvencija, stil i stav, »držanje«. Dokle god se proteže polje svesti, jeste konvencija: svest živi model konvencije, koji je sama izgradila, živi je rutinski, ona živi neku formu, uvek, uhvaćena u nju kao u stupicu koju je sama sebi postavila. Rakić je proklinjao »misao«, kao vinovnika svih zala čovekovih;[89] ali, u stvari, najveće prokletstvo nalazio je on u formi kao konvenciji. Sa njime, svest o formi dostiže svoj

[88] U pesmi *Napuštena crkva*.

[89] »Kad srce zapisti, misao je kriva« (u pesmi *Misao*); to je jedan jedini aforizam u čitavoj njegovoj poeziji, ali iz njega se razvija *stoglasna opružba misli i mišljenja u srpskoj poeziji prve decenije veka*.

vrhunac, ali vrhunac dostiže i očajanje koje se tu nalazi. Mi smo zarobljenici forme, koja je privid: zatvoreni u tu formu, mi smo skroz formalizovani, mi smo prividni. Nema stvarnog dodira, jer forma takav dodir isključuje a ne omogućuje, forma koja posvećuje u apstrakciju bezizlaznosti večno-identičnog, u kome nema nikakvog pokreta niti opštenja među bićima, i forma koja je »stav«, delo svesti i samosvesti, a ne priroda, koja je izvan svake forme, i zato izvan svake laži. U žudnji za izrazom, a u nemogućnosti da se izrazi, Rakić kao da je izjednačavao ideju forme i ideju konvencije, ali i ideju samoga jezika, koji za njega ostaje vrhovno oličenje forme. Njegova svest o formi vodila ga je u duboke sukobe sa jezikom kao sa sredstvom udaljavanja od istine, produbljujući ono »ćuti« koje je on govorio *drugom*, uranjajući ga i samoga, sve više, i sve neumitnije, u to isto »ćuti«. Iz pesme u pesmu, iz stiha u stih, u Rakiću se produbljivao ovaj imperativ ćutanja. Taj imperativ je njegov kategorički imperativ onako kako je istina (priroda), o kojoj nije prestajao da sanja, nošen ka njoj maticama svoje nezadovoljene žudnje, svoje potiskivane gladi, za njega bila, i ostala, svet kome se treba vratiti, onako kako se vraća telu iz svesti, i negovorećoj iracionalnosti iz jezičkog racionalizma. Tu negde je ovaj pesnik, oglašavan (zajedno s Dučićem) za majstora stila, išao do svog velikog zazora od jezika kao od sredstva neistine. Ono »ćuti«, koje nije prestajao da ponavlja drugome, jeste *ćuti* koje je, istovremeno, upućivao i samome sebi, u sve dubljem nemirenju sa jezikom. U stihu »O, sklopi usne, ne govori, ćuti«, u sugestiji njegove lirske nežnosti, već je sadržan onaj stav koji će provaliti iz njega u pesmi *Varijacije;* ta pesma je prividno pesma protiv romantičarske frazeologije, dok je u suštini pesma *protiv svakog jezika* kao puke frazeologije, pa i protiv njegovoga, sopstvenog, pesničkog jezika. Ona je autoparodija Rakićeva, autoparodija njegovoga sopstvenog versifikatorskog umeća, njegove »veštine«. Ona ponavlja osnovni ritam, ton i boju Rakićevog stiha iz trenutka pseudo-aristokratske »gospodstvenosti«, ali sada su taj ritam, ton i boja predmet njegove sopstvene ironije. Prva i druga strofa ove pesme napisane su potpuno na liniji »viteške« romantičarske fraze Rakićevog pseudo-aristokratizma:

Tvoje je lice kao ljupka freska
Na čađavome zidu starog hrama.
Dobra si kao Dantova Frančeska,
U tišini i miru živiš sama,

Bez sveta, da ti zamera il pljeska,
A lice ti je kao ljupka freska,[90]

ali zato da bi ih sâm Rakić, odmah potom, prokazao kao stvar čiste veštine, kao puko delo versifikatorskog umeća, svega onoga što je samo »praznih reči praska«, što je čista gluma:

Zar hoćeš, draga, da se tebi laska,
Ko svakoj drugoj kaćiperki? Zašto
I tebi godi praznih reči praska?
O, kad je tako, ti ovamo, mašto!
Rečima finim kao vaza saska
Pokazaću ti ja kako se laska!

Dosta, za ljubav večitoga Hrista!
Ne mogu više, dosadno mi sve je.

Ovi stihovi su uvod u Rakićev nedokriknuti krik protiv ovakvog pisanja kao protiv glume, kada se »rečima finim kao vaza saska« obmanjuje, uz pomoć *mašte* (a maśta je, opet, službenica ovog obmanjivanja). *Dosada,* koja se ovde objavljuje, poslednjim rečima, gestom što podseća na gest udarca šakom po stolu, u bračnoj svađi, jeste dosada rođena u praksi ovakvog, rakićevskog, majstorstva i majstorisanja, ovakve zloupotrebe verbalne mašte, ovakvog bavljenja »rečima finim kao vaza saska«; Rakićevo *dosta,* koje je ovde uzviknuto na samom rubu ćutanja, a ne samo prestanka ovakvog pisanja kao majstorisanja, ide iz samoga njegovoga stila koji je doslovno sproveden u prve dve

[90] Dosledno u istom stilu napisana je *Jefimija* (na koju je srpska građanska kritika, iz ideoloških razloga, udarala posebnim naglaskom, primoravajući generacije da je uče napamet). Vidi već navedenu strofu:

Jefimija, ćerka gospodara Drame,
I žena despota Uglješe, u miru,
Daleko od sveta, puna verske tame,
Veze svilen pokrov na dar manastiru.

Tako može, u tom pseudo-aristokratskom stilu, da se laska i Rakićevoj kaćiperki ali i njegovoj Jefimiji: *samoća u miru,* kao osnovni atributi ovog stila, zato i upućuju, u ove dve pesme sasvim suprotne moralne orijentacije, istovetnim, ili sasvim srodnim izrazima (*Varijacije:* »u tišini i miru živiš sama«, *Jefimija:* »u miru, / daleko od sveta«), pa čak i rimama iste, jake Rakićeve zvučnosti (*Varijacije:* hrama-sama, *Jefimija:* Drame-tame).

strofe, koje su dosledno rakićevske, u svakom pogledu. to je *dosta* pobunjenog bića, bića što je istovremeno i očajno i zgađeno, koje ne može više da nastavi svoje ropstvo ali koje će ga, ipak, nastavljati, po neumitnosti kulture, a možda i po nesposobnosti Rakićevoj da se pomiri sa krajnjim ćutanjem, koje je već tu, u ovome *dosta* peko koga je, i posle koga je (kao posle neke eksplozije), on nastavljao da piše, ali sve teže pod pritiskom nepodmitljive svesti da je sve to, ipak, versifikacija, svojevrsna igra, tanka mreža ritmovanih i rimovanih rečenica, u kojima ponekad možda ima odsjaja suze ovog pesnika gordosti, *suvog oka i suve reči*, da je sve to nekakav *concours poétique*,[91]) veština i takozvani »rafinman« (naravno: samo u odnosu na postojeće norme trenutka), i na kome se može odneti pobeda nad drugima, ali ne i nad savešću sopstvene egzistencije, ne i nad pozivima sopstvenog bića. To biće ostaje i dalje, u najtamnijoj dubini, nezadovoljeno, neiskazano, biće gladno sebe, biće koje, između dva stiha ovoga *concours poétique*, nađe načina da dovikne, uvek iznova, usred ujednačeno-monotonih ritmova dobovanja dvanaesterca i jedanaesterca, reči koje su uprkos sve svoje »realističnosti« neizlečivo napadnute apstrakcijom:

Dosta, za ljubav večitoga Hrista!
Ne mogu više, dosadno mi sve je.

[91] Kao onaj na kome je i počela njegova pesnička karijera, o čemu je ispričao Branimiru Ćosiću: »Po svršenoj Velikoj školi otišao sam u Pariz. Tu sam odseo u *Rue de Cardinal-Lemoine* broj 71. U tom pansionu bilo nas je dvadesetak ljudi i devojaka. Tamo je sa mnom bio Koča Kumanudi, Jova Vučković, poslanik u Brislu, Žika Spasojević, profesor Univerziteta. Ceo pansion je u to vreme bio oduševljeni Vagnerijanac. Jednoga dana rešimo se iz duga vremena da priredimo kao u *Tanhojzeru* jedan *concours poétique*, s tom razlikom što se neće pevati već pisati. Odmah izaberemo za sudiju Koču Kumanudija, a ja, neki Rusi i Vučković podnesemo svoje radove. Eto kako su postala moja prva tri soneta, koja će kasnije biti štampana u *Srpskom Književnom Glasniku*. Kako je među nama bilo ljudi koji nisu razumevali srpski, to je Koča prevodio. Čini mi se da se nikad nismo više smejali nego toga dana. Međutim, pored sveg smeha, Koča nije uništio sonete, već ih je prosto zadržao za sebe. Što se mene tiče, ja sam potpuno zaboravio na njih. Nekoliko godina kasnije požali se Bogdan Popović Koči da nema pesama za svoj *S. K. Glasnik*. Koča mu odgovori da on ima. — ‚Samo ne znam hoće li čovek pristati da mu se objavi'. — ‚Pa pitajte ga'. — Ja sam pristao pod uslovom da se štampa bez potpisa. Bogdan Popović tada objavi pesme i ispod njih stavi samo jedno Z. Posle tog početka celu godinu ili dve nastavio sam da potpisujem svoje pesme sa Z. Ako srpska književnost ima da zahvali nekome za Milana Rakića, to je Koči Kumanudiju.« (V. u Ćosićevoj knjizi *Deset pisaca deset razgovora.)*

Ovo *»dosta«* je krik egzistencije sapete u zanatstvo, krik čijom parabolom će Rakić pasti u ćutanje, i iz koga će se, posle njega i Dučića, rasplamsati buduća srpska poezija onih koji su došli iz ratova, kao *negacija* ovog versifikovanja, tog ljuljanja, gore-dole, na sopstvenim stihovima, od jednog do drugog »uspelog« izraza, slike ili rime, ali *uvek* između gladi bića za sobom, za sopstvenom punoćom, i ovoga versifikovanja kao simulacije te punoće ili kao simulacije jezika. Isto ovo *dosta* javiće se (u istoj godini) i u poeziji Jovana Dučića, čije se vizije rascvetavaju upravo iz tog *dosta*, kao cvet mašte što izrasta iz negacije neposredno-iskustvenog, u njegovom preobražavanju tom negacijom:

Dosta, jadna ženo, sve je zalud! Dosta!
Mi smo jedno drugom davno sve već dali.
Pogasimo lampe pira! Kao vali,
Sve je već proteklo, i ničeg ne osta . . .

Još jedan dan samo hteli bi svom snagom,
Jedan, samo jedan! Vaj, dok se, sve brže,
Kroz kobnu noć čuje kako besno rže
Par zlih crnih konja, već spremnih, pred pragom

(u pesmi *Zamor*, iz 1905).[92] Tu je sav Dučić. Prva strofa, čijim uvodnim stihom se objavljuje ovo »dosta«, ova žudnja za prekidom, potpuno je izvan poezije: ona je jedno nemoćno (traljavo) recitovanje. Takav je i uvod druge strofe, sve do cezure njenog drugog stiha: posle toga, recitovanje ustupa mesto pesničkoj magiji, — viziji para zlih crnih konja koji čekaju pred pragom. Sve je stremilo toj viziji, tokom ove dve strofe; sve je zbog njih bilo i rečeno (recitovano): oni su iskupljenje, *satisfakcija*, ali ne samo poetska, već i duševna. U tu viziju, kojoj se predaje Dučić, i u kojoj je suština njegova, ugrađeno je ovo »dosta«, tako da je to *»dosta«* u stvari »dosta« ljubavi, i »dosta« tom drugom biću, iz koga se javlja, kao njegovom negacijom, njegovim odbijanjem, ova poetska vizija. To »dosta« ugrađeno je u tu viziju, ali ono je *i utopljeno* u nju. Ono je put ka toj viziji, put koji se zaboravlja, koji je pređen, bez povratka. Ono što potajno i smera Dučićevo biće, to je taj odlazak nevratom, to

[92] V. Dučićeva *Sabrana dela*, knj. II: *Pesme ljubavi i smrti*, Beograd, 1929—1932.

osvojenje poetskog kao beskrajnog. Sve drugo: bića, bolovi među njima, čak i gađenja, odvratnosti i zasićenosti u ovakvom »dosta«, i postojalo je zato da bi mu se moglo reći »dosta«, i da bi se, preko toga, ušlo u svet ove vizije.

Poređenje između ova dva pesnika je neumitno. Njega zahtevaju neke pesme njihovih zajedničkih motiva, u prvom redu Rakićeva *Ponosna pesma* i Dučićeva pesma *Ženi*, a ne manje Dučićeva *Lepota* i Rakićeva *Lepota*. Motiv je identičan; duševno-moralni početni stav takođe. A ipak, sudbine tih motiva i toga istovetnog duševno-moralnog početnog stava sasvim su drugačije. Ako je i u jednom i u drugom slučaju, i kod Dučića i kod Rakića, početni stav nedvosmisleno i istovetno individualistički, to su *dve sudbine individualizma ili dve njegove mogućnosti*. Tamo gde je Rakić, u snu o idealnoj ženi (u *Ponosnoj pesmi*),[93] iskazao svoj pseudo-aristokratski ponos izabranika (»ja, jedini«), ali i »gospodara«, koji »despotski« *vlada* ovom idealnom ženom koja je samo njegova, i koji to s gordošću objavljuje svetu, doživljavajući sebe kako sa minareta, kao mujezin, viče svetu svoje izabraništvo, svoju sudbinsku povlašćenost:

. . .
Bezbrojna su usta rekla da te ljube,
I umukla zatim, da nikada više
Ne prozbore reči ni nežne ni grube,
Jer tebi rečena reč — sve druge briše!
. . .
I niko, i nikad, ne dotače vrele
Usne tvoje, niti reč ti nežnu začu.
Samo, ko dve sestre u bezglasnom plaču,
Dve se duše naše u milošti srele.

I ja sam gospodar tvoj i tvoga tela,
Ko despoti stari vladam tobom sada,
Sam napajam usta sa svih tvojih vrela,
I sva nežnost tvoja samo na me pada.
. . .
O, kada je tako stari Usud hteo,
Da ja izabranik budem, ja jedini,

[93] *Pesme*, 1924.

I da, uvek uz nju, vek provedem ceo
Očaran, i bačen u čarobne čini,

Podignuću glavu svoju ponosito,
I kao mujezin s tankog minareta,
Dok poda mnom šušti nepregledno žito
I na mesečini plavi kukolj cveta,

Uzviknuću gromko kroz predele neme,
Da obuzme svakog nevernika strava:
»Jest, samo je ona lepotica prava,
A ja njezin prorok za večito vreme!«

Dučić je našao svoj iluzionizam, punu svest o njemu:[94]

Ja snevam o ženi, većoj no sve žene,
Čija će lepota biti tajna svima,
Što je kao božji dah u prostorima,
Koji ne dotiče nikog osim mene.

Njen čar da je moje veliko otkriće;
Da mirno prisustvo te čudesne žene
Ne razume niko više osim mene,
Osim moje večno očarano biće.

I pred čijom gordom lepotom od sviju
Samo ja otvorih oči očarane,
I srce ko crni cvet iz gluhe strane,
Nevidljive kapi dok na njega liju.

I njena lepota, tako nedogledna,
Neobeščašćena hvalama glupaka,
Da obiđe tiho, kao snoplje zraka,
Sve tamne puteve duše, samo jedne.

I ja ključar čudne lepote, da s tajnom
Srećom vidim jasno da je ova žena
Od istoga svetlog tkiva načinjena
Od koga i bolni moj san o beskrajnom.

[94] Više od deset godina pre Rakićeve *Ponosne pesme*, u pesmi *Ženi*, 1909 (*Sabrana dela*, II).

Kod Dučića, ova žena je »načinjena« od istoga tkiva od koga i njegov »bolni san o beskrajnom«: ritam ovde, na završetku pesme, uistinu sugeriše tu beskrajnost; kod Rakića nema tog svetlog tkiva beskrajnog, tog otkrića želje beskrajnosti, tog izjednačavanja žudnje za ljubavlju sa žudnjom za beskrajnim i, kroz to, transcendiranja početnog egotizma u san o beskrajnosti, koji duguje sebe tom egotizmu, tako da je beskraj svojevrsno delo ovog egotizma, njegovom ekspanzijom, ovim poistovećenjem Ja sa beskrajem, ali tako da je to i samoprevazilaženje tog prvobitnog egotizma, istim otkrićem beskraja, gubljenje ovoga Ja u beskraju, sugestija nadlične beskrajnosti koja to Ja preplavljuje. Nema kod Rakića ove transcendencije hipertrofijom egotizma. Ima samo početnog egotizma, ali lišenog njegove transformacije senzacijom beskrajnog, te njegove najavljene samo-negacije do koje je kod Dučića, paradoksalno a neumitno, došlo upravo njegovom punom ekspanzijom. Nema kod Rakića beskraja; nema ovakvog preobražaja. Početni stav ostaje i završni stav. Motiv se ne rascvetava, ne produbljuje. *»Ja ključar čudne lepote«,* koje će kod Dučića voditi otkriću »bolnog« sna o beskraju (bolnog, jer neostvarljivog: Ja se ipak vraća sebi, otkrićem da je beskraj ipak samo *njegov* san; individualizam, u poricanju sveta, otkriva se ovde kao tvorac beskraja, i izjednačuje se sa njim, ali parabola koju njegov duh ima da pređe, jeste parabola koja od gordosti vodi, neumitno, otkriću beskraja kao ovoga iluzionizma, kao »himere« koja je isto toliko jemstvo gordosti koliko i ovoga bola i razočaranja ovoga Ja), — to Ja, kao »ključar čudne lepote«, kod Rakića je ono prosto, prvobitno-posedničko »Ja, jedini« (»Da ja izabranik budem, ja jedini«), koje ostaje samovlasno-vlasno, Ja kao gospodar koji *despotski vlada telom* izabrane žene: ta žena ima *telo,* kojim se može gospodariti (to instinkt gospodarenja, instinkt posedovanja njoj i »daje« ovo telo), i zbog toga, tamo gde Dučić otkriva svoje Ja kao Ja bolnoga sna o beskrajnom, on otkriva sebe samog, usred ove telesne ograničenosti prvobitno-posedničkog duha što sve zadržava na ravni fizičke očiglednosti neposredno-iskustvenog sveta, kao *mujezina* koji, sa minareta visoko uzdignutog iznad sveta, »uzvikujući gromko kroz predele neme«: »Jest, samo je ona lepotica prava«, objavljuje sebe kao njenoga »proroka za čitavo vreme«. To je mujezin na minaretu umesto ovoga Ja koje otkriva beskrajnost kao svoju sopstvenu iluziju; i to je *telo* žene kojim se *vlada i gospodari,* čak žena kao »lepotica«, a ne žena koja je, kod Dučića, »od istoga svetlog tkiva načinjena« od koga

i njegov san o beskrajnom. To je Rakićeva »lepotica«, a ne Dučićev beskraj.[95] Individualizam je u korenu ovoga posedničkog stava, i njegovog pseudo-aristokratizma, i kod Rakića i kod Dučića; ali Ja Dučićevog individualizma se apsolutizuje, za razliku od Rakićevog Ja: poričući sve drugo oko sebe, pa i sâm svet kao to »drugo«, ono sebe doživljava kao beskrajno (kao sami beskraj), ali upravo u tome, i sa jednom višom neumitnošću, ono i otkriva sebe kao *tvorca* tog beskraja, otkrivajući sami taj beskraj kao sopstvenu »himeru«, kao sopstvenu svoju mistifikaciju, kojoj nema ekvivalenta u stvarnosti. Dučićev individualizam je iluzionističko-indeterministički; on je zasnovan na apsolutnom poricanju svake objektivnosti sveta i svake svetske determinacije. Ja ovoga individualizma je Ja apsolutne autodeterminacije, ili Ja iluzionizma i iluzionističkog estetizma. Rakićev individualizam je neuporedivo *primarniji,* on je individualizam nižega (početnog) tipa građanske kulture, i u tome očigledno bliži vojislavizmu upravo kao ovom primarnom individualizmu za koji je svet Ne-Ja, koji zahteva sukob, ali koji ostaje neizmenljiv u svojoj apsolutnoj objektivnosti, na koju ne možemo ni najmanje uticati, i koji je nametljivo »fizički« u toj svojoj neizmenljivosti. Jedna deterministička misao uvek je prisutna u Rakiću. Ona čuva sferu neposredno-datog, i zadržava Ja u svesti pojedinačnosti kao svesti tog neposredno-datog. Rakićev individualizam je tragično sukobljavanje sa nepromenljivim (apsolutno objektivnim) realitetom sveta; on ima, u svome korenu, uvek istu »trezvenost« koja vidi i čuje svet u njegovoj »činjeničnosti« i činjeničkoj nepromenljivosti. Zato ovaj individualizam jeste, na duhovnoj ravni, *deterministički pozitivizam.* Suprotno tome, Dučićev individualizam je, upravo svojim uveličavanjem (u nekim trenucima Dučić ga je doveo do krajnjih mogućnosti, ili do same nemogućnosti, ali vraćajući se, blaženo osmehnut, svom versifikatorstvu), — i, u tome za jedan stepen, *istorijski, nedvosmisleno nad Rakićevim, — indeterministički iluzionizam,* onaj koji neće završiti u svesti o postojećim, »objektivnim« (i

[95] Ako ima nečega humornog, i čak donekle i samoparodirajućeg, u završnim stihovima Rakićeve pesme, taj humor i ti akcenti autoparodije su nametnuti pesničkim bezizlazom pred kojim se našao Rakić, zanet ovim svojim instinktom »gospodarenja« i vladanja, koji je ostao netransformisan, koji nije došao, svešću o svojoj nemogućnosti, do svesti o svojoj ograničenosti i, u tome, do svoje tragičnosti: oni su u potpunome neskladu, savršeno protivurečni prethodnim strofama pesme.

»realističkim« u toj »objektivnosti«) činjenicama svesti, već koji će, poricanjem te objektivnosti sveta, indeterminističkim pokretom da suprotstavi svetu san svoga Ja (Dučićeva je reč: »Od istine sam straśniji i veći«),[96] kao san o beskrajnom u kome ti oblici, istina, ne iščezavaju, ali su u izvesnim trenucima neosporno suočeni sa svešću o mogućnosti svog iščezavanja, one koja se nije ostvarila kroz Dučića, odviše individualističko-racionalistički sazdanog da bi mogao da dođe do sustastvenog simbolizma beskraja, ali koja se, van svake sumnje, kroz njega dozivala. Otuda, dok kod Dučića (u najvišim trenucima njegovog indeterminističko-estetizirajućeg individualizma), podaci sveta, kao podaci neposredno-iskustvene svesti, doživljavaju krizu, tako da se, najčešće, prožimaju *težnjom* ka izvesnom simboličkom njihovom uopštavanju i preobražavanju, težnjom koja se iskazala refleksivno-simboličkim slikama kao Dučićeva težnja ka simbolizmu, u Rakićevoj svesti vlast neposredno-iskustvenog je izvanredno velika: ona se odupire simbolisanju, čak i onoga stepena do kojeg je dolazio Dučić, ali ga pri tome ne zadržava samo u granicama parnasizma koji još ne zna za iskušenja simbolizma kao za iskušenja svoje unutraśnje negacije, nego ga zadržava i u sferi van-poetskog (jer van-tvoračkog) sveta neposredno-empirijskog. Uzaludno je u Rakićevoj lirici tražiti ono »srce ko crni cvet iz gluhe strane, / Nevidljive kapi dok na njega liju«, koje je Dučić uspeo da ugleda, oslobođavajući se od svevlasti neposredno-iskustvenog. Tamo gde će Dučić, putem uopštavanja podataka neposredno-iskustvene svesti, dolaziti do svoje *vizije,* koja je simbolički uopštavajuća, i u tom smislu izvan *činjenica* stvarnosti neposredno-iskustvenog, ali upravo zato što je vizija suštinske stvarnosti koje nema u podacima neposredno-empirijske svesti:

A strepim pred tvojom podmuklom lepotom —
Da ne digne jednom, kao gladna vila,
Dok žalosna srca i ne slute o tom,
Dva svoja u suze zamočena krila

(u pesmi *Lepota,* iz 1910),[97] Rakić će isti motiv *straha od lepote* (koji je strah rutinske svesti od onoga što joj je nepoznato, i što

[96] *Himera,* 1908; verzija iz knjige *Pesme,* Beograd, 1911; *Sabrana dela,* II.
[97] *Sabrana dela,* II

je *kobno* upravo zbog toga što je zavodljivo-nepoznato, *lepota kao nesvakodnevnost,* kao pauza u rutinskom, ali i kao kriza »ravnoteže« rutinske svesti), iskazati, u pesmi pod istim naslovom,[98] jezikom same te neposredno-empirijske svesti, nemoćne za vizionarno pronicanje u suštinu, ali zato moćne da Ja, kome uskraćuje dubinu vizionarnog, zadrži u krugu proste pojedinačnosti, koja je netvoračka i nepesnička:

Ta moć tvoja čudna zaslepljava mene
Raznovrsnim sjajem, mirisom i bojom,
— oh, budi jedanput ko i druge žene,
Da odahnem najzad pred lepotom tvojom.

Dok Dučić uopštava svoj strah od lepote, uopštavajućom simbolikom slike dva krila što će se preteći dići iz suza, sugerišući tako unutrašnju patetiku događaja u jednom *unutrašnjem pejzažu,* kod Rakića sve ostaje nedejstveno-apstraktno (»moć tvoja čudna zaslepljava mene / Raznovrsnim sjajem, mirisom i bojom«), i prizemno: »Oh, budi jedanput ko i druge žene«. U toj prizemnosti sačuvana je *»žena«,* koja ne dozvoljava ovu sublimaciju svog bića u biće lepote, niti uopštavajuće preobražavanje doživljaja lepote u doživljaj beskraja, transcendiranjem ka višem pojmu, u estetskoj senzaciji koja je, ovde, upravo duševna senzacija ovog transcendiranja.

Otuda, uostalom, njegova prava priroda nikad nije došla do vizije koja bi joj bila neposrednije adekvatna: nema, u Rakićevoj poeziji, »unutrašnjih pejzaža« njegove erotsko-iracionalne prirode, već se njegovi pozivi na izlazak u tu prirodu uvek *opredmećuju* u pejzaže čija konvencionalnost je naglašena njihovom velikom i vanredno uprošćenom stilizovanošću. Ako je Rakić, u nesporazumu sa svojom prirodom, a ostajući u okvirima plastično-likovnog (vizuelnog) parnasizma, »video« tu nevidljivu prirodu u pejzažu, on je to možda činio upravo u svojoj nemoći da joj se potpuno preda, da se sâm odazove na svoje sopstvene pozive: to je, takođe, eksteriorizacija sopstvenog nagona, i sopstvene prirode, pokušaj njihovog opredmećenja, kao pokušaj identifikovanja, *na ravni sveta fizičkog identiteta, onoga što je upravo suprotno tom identitetu.* Ali otuda, valjda, u ovom pokušaju

[98] I opet znatno posle Dučića: *Lepota, Nova Evropa,* 1921, II, br. 14; *Pesme,* 1924.

eksteriorizacije te duboko unutrašnje prirode, pejzaž Rakićev uvek otkriva prirodu u velikoj daljini: taj pejzaž daleke prirode (na mutnom vidiku, u magli, ili u časovima predvečerja), istovremeno je delo njegovog dozivanja prirode i njegovoga zaziranja od nje. Taj pejzaž podjednako (i istovremeno) traži (doziva) prirodu i potiskuje je u daljinu. Svaki pokušaj Rakićevog približavanja ovom pejzažu osuđen je na neuspeh. U navođenoj pesmi *Želja* sve je u znaku tog pokušaja i tog neuspeha. Ta pesma, koja počinje lirski sugestivnom strofom njegove velike žudnje za iščezavanjem u lepoti bez povratka, kao za uzvišenjem u nadstvarno-vedroj, »nasmejanoj« smrti koja je lišena svake laži:

Kad i meni dođe čas da mreti treba
Bože, daj da umrem u jesenje noći,
Nasmejan i vedar, u mladačkoj moći,
Pod raskošnim sjajem septembarskog neba,

poznaje strofe poraza u ovom pokušaju predstavljanja lepote te unutrašnje ozarenosti:

Gledaj kako mesec nad poljima sija
I oblačke retke rastura i vedri,
I trava miriše i rastinje klija,
I šumore tužno kukuruzi jedri.

Priroda Rakićevog erotizma ne prepoznaje sebe u elementima pejzaža kao što su: a) mesec koji »sija« i rasteruje »oblačke«, b) trava koja »miriše«, rastinje što »klija«, c) kukuruzi »jedri« koji »šumore« (tužno). Ti kukuruzi (inače, po sebi, valjda takođe najveća »smelost« u ovoj apstrahujućoj banalnosti meseca i trave duha građanskog »rafinmana«, i snobizma, koji je voleo *orhideje),* ta trava, ti »oblačci« ne samo što nisu elementi iz kojih je Rakić kadar da izgradi jednu makar i najmanje konkretniju ekspresiju »prirode«, nego su beskrajno daleko od toga da se podudare, makar i iz najveće daljine, sa njegovim idealom božanstveno-erotske prirode kao spasonosne smrti u samozaboravu, s onu stranu pamćenja ali i s onu stranu svakog pojavno-slikovnog opredmećenja. Iskrenost Rakićeva, koja bi imala da bude (idealno) govor vrhovne čulnosti, ili govor ove čulno-iracionalne prirode, ovde pada u čistu konvencionalnost, upravo nesavladivim protivurečjem ove prirode i konvencionalne njene

likovne predstave u koju je ovaj racionalist, parnasovac, pokušavao da je zatvori.

Izvorni bol i žudnja ovde su iznevereni. Padao je Rakić ovde u velike pometnje i nesporazume. U jednom od najviših nesporazuma sa sobom, sa svojim sopstvenim duhovnim opredeljenjem i sa opredeljenjem kulture u koju je ugradio, podjednako, i svoje sposobnosti versifikovanja i svoja tragična ćutanja, Rakić je došao do taštine kakva nije zanela u ovo vreme ni najtaštijeg iz carstva taštih — Jovana Dučića: pričinilo mu se, »iz malene izbe / u Ministarstvu inostranih dela«,[99] da su stari *Grci manji od njega i njegove rase* jer su, prosto-naprosto, manje iskreni u svome bolu i svojoj ljubavi. Uvodna strofa ove pesme objavljuje kako on misli »na ljubav Pirama i Tizbe, Leandra, Here«, ali samo zato da bi ovaj pesnik mogao da uzvikne (tonom građansko-ćaskajućim, u svojevrsnom pokušaju nekakve »epistolarne« poezije): »Nijednom Grku ja ne dam preda se!«:

No zašto Grci? Mir pepelu njinom!
Ti stari lisci umetnici behu
Da svoj osećaj predstave vrlinom,
A lepši izgled dadu svome grehu.

Nijednom Grku ja ne dam preda se!
Ti ljubavnici s lažnim oreolom,
I što se uvek lažnim perjem krase,
Manji su od nas i srcem i bolom.

Ti »Grci«, kojima on ne dâ »preda se« (u »malenoj izbi Ministarstva inostranih dela«), i za koje će reći ono što uistinu niko nije rekao, ni pre ni posle njega: da su »stari lisci«, da su ljubavnici »s lažnim oreolom«, možda su »Grci« parnasizma, kojima je i sâm služio, oni Ilićevi i Dučićevi (ali i Skerlićevi, i Bogdana Popovića takođe), »Grci« čiji citati, mitologija i skulptura navalili su, u ovo doba »evropeizacije« srpske poezije, iz obnovljene klasicističke mitologije francuskog parnasizma; polemika sa njima je, najverovatnije, tu polemika sa ukusom

[99] U pesmi *Tri pisma.* — To je čas, inače, kada će srpski pesnik prvi put, — a možda i jedini put do danas, — da progovori, u stihu, iz perspektive Ministarstva inostranih dela, a ne iz nekog prokletog sela, iz kafane ili sa groblja, ali ovako, sramežljivo: kao »iz male izbe«.

sopstvenoga doba ili, još određenije, sopstvene klase, ali i sopstvene poezije, koja ne zna samo za pesmu *Dalida*, niti samo »za dužnost, kao Špartanaca trista«,[100] nego je poezija pesnika koji je za sebe samog, sa svojom ljubavnicom, bio doslovce »kao Hermes stari a s njim Afrodita:[101] to je još jedan *programski* trenutak Rakićev koji je, u samosvesti, stihom pokušavao u nekoliko navrata da definiše istorijski smisao svog sopstvenog pesničkog nastojanja i nastojanja čitavoga svog pokolenja. Ali neuporedivo bitnije od ovoga naivnog, i u toj naivnosti uistinu autokarikaturalnog: »Ni jednom Grku ja ne dam preda se!«, jeste Rakićev pesnički »argument« za tvrdnju da su Grci »manji (. . .) od nas i srcem i bolom«; taj »argument« srca i bola izrečen je, recitatorski usiljeno, u sledeće tri strofe:

Svi Grci nazad! — Eto veče pada,
Sva raznobojna, mirno teče Sava,
I tamno-mrka nad njom, Mala Ada,
Ko cvet vodeni nad talasom, spava . . .

Mirišu lipe s pitomog Vračara,
»Nešto se miče i nešto se mrda«,
I, kao oko koje se otvara,
Zasvetle vatre s Topčiderskog Brda.

Kako su mirni svi naši pejzaži,
I puni sete u večernje čase,
Kao da duša patničke nam rase
Po njima bludi i utehe traži.

Nijedna »duša«, nijedne »rase« (a ne samo ove, »patničke nam rase«, uhapšene u frazu novinske propagande ili govora sa prigodnih vidovdanskih državnih svečanosti), ne može ovde naći ni kaplju utehe, u ovoj apstrahujućoj banalnosti, u kojoj je vrhunac lirske poetičnosti u poređenju (pesnički konvencionalnom, uostalom, i koje je nesumnjivo stvar Rakićevog štiva) Male Ade koja »ko cvet vodeni nad talasom, spava«, i asocijativnoj viziji vatara s Topčiderskog brda što su, u predvečerje, kao oko koje se otvara; sve drugo je čista apstrakcija, i Save, i Male Ade,

[100] *Osvit*
[101] *Očajna pesma*

i Vračara, ona koja počinje tamo gde nema srca i bola, koja će da likuje, sa ironijom nedvosmislenom (i kroz koju kao da se smeju »stari Grci« ovome pesniku što im nije dao »preda se«), u onome »sva raznobojna«, ili »tamno-mrka«, uz Malu Adu, ili onome *pitomi* uz Vračar, na kome, jednostavno, *mirišu* lipe, i, na putu ka vatrama s Topčiderskog brda, ali preko onoga groteskno-banalnog, karikaturalnog: »Nešto se miče i nešto se mrda«. Sve je to uvek isti nesporazum osnovnog bića Rakićevog i ovakvih »slika« koje, i da su najuspelije (a kamoli kad su ovako ubogo-apstraktne), neumitno protivureče tom biću: Rakić ostaje negde *ispod* tih slika, skriven u njihovoj dubini u koju oko ne može prodreti, Rakić, — »Razjapljena usta, ali grlo nemi«,[102] kako je samoga sebe video pred mišlju, ali kakav je bio, i ostao, pred sopstvenom prirodom, koja nije ni misao ni jezik, nego ćutanje: ono koje je on želeo i od koga se bojao i kome se, najzad, predao.

[102] *Misao*

Risto Ratković

Nosio je u sebi velikog pesnika, a iza sebe ne samo što nije ostavio remek-dela već jedino stranice ispisane aljkavo, nejednake snage, stilom koji, često, nema nikakve ujednačenosti pa čak ponekad ni nekog stvarnijeg opravdanja. Poezija kao da je pristajala do njega da dođe samo putevima prokletstva, koje lomi reč i stih, i govor pretvara u mucanje: tek iznenadno, između stihova rogobatnih i banalnih, blesnuo bi stih nesvakodnevni, a kroz njega objavila bi se snaga zaumne mašte i vizionarstva kakvi se retko sreću u modernoj srpskoj poeziji. Ako ga antologičari ili zaboravljaju ili pamte po pesmi *Ponoć mene* (koja je manje vredna od naslova koji nosi), napisanoj u bdenju pored senke mrtve žene, u društvu krajnjega siromaštva i smrti, u besparici i očajanju ubogog čoveka na koga ne pristaju *ni dinar ni metafora,* on nikako nije bio samo taj pesnik. On je živeo svoju ponoć i zahteva da se traži izvan antologija, u onim izuzetnim, naglim trenucima koji, često, nisu duži od dva-tri stiha, rođena u zaprepašćenju i došapnuta odnekud iz najtamnijih slojeva bića, iz onoga mraka koji kao da je bio zatvoren u njegovom telu, i koji se objavljivao, s jezama proročanskim, u paćeništvu izvornom, veoma retko ali silovitom snagom.

Pesnik stiha a ne pesme, on je pesnik unutrašnjih previranja koja nose u sebi nešto mukło i podsećaju na hujanja noći u njegovome Sandžaku, kao tamnom vilajetu koji će u njemu naći najdubljeg i najprokletijeg svog pesnika. Nešto mračno i ukleto ne prestaje da živi u ovom pesniku kome se, usred podneva, mogao uvek da privídi pesnik kao sin zle majke Sjerme, koja ga

je prognala iz zavičaja, na lutanja bez spasa.[1] Taj ponorni mrak, sa svim utvarama njegovim, koje se kikoću glasom bez glasa, i jezikom bez reči, s onu stranu svakog *ponjatija,* pristajao je na trenutke halucinacije u upaljenom duhu ovoga pesnika, ali nije mu dozvoljavao da se, dokraja, usaglasi sa rečju. Između reči i Rista Ratkovića nikada nije došlo do izmirenja. Najdublji, najistinskiji njegov pesnički duh je protiv reči. On ne dozvoljava Ratkoviću da dođe do *svoje* reči, kao što mu ne dozvoljava da dođe do *svoga* muzičkog obrasca, ostajući negde *ispod reči,* neka neuhvatljivost, neka *fantomalnost* za koju reč je uvek, i svaka, neka grubost, i koja će, i u poslednjim, predsmrtnim časovima ovoga pesnika, na bolesničkoj postelji, u pesmi *Luminal,*[2] da mu došapne na uho reči:

Čim progovorim
izdam se.

Taj duh boji se izdaje rečima, jer se boji osvetljenja. On je sa osvetljenjem nepomirljiv. On zahteva senku, i gura Ratkovića na periferiju svake svetlosti: i one volje, i one jezika. Nešto bezvoljničko, mutavo, prigušeno, ćoravo, nije prestajalo da gleda iz njega, slepim okom. Kao uvračan zlom voljom *suđaja* na rođenju, nosio je reč kako je nosio i sopstveno telo (o čemu ostavio je traga u stihovima): ona je bila za njega nešto tuđe, što ga ograničava. Nesposoban za ma kakvo prilagođavanje, i u svetu i u jeziku, on je rastrzanje, *raspjatije* krvi i duha, u kome, kao da su na njega bačene zle čini, i u senci zle Sjerme, on je odbijao jezik, onako kako je odbijao telo, i istovremeno, nošen nagonom za spasenjem, on je prihvatao, u ponekim trenucima, tu reč i to telo, pokušavajući bez uspeha da se sa njima pomiri. 1929, pošto je već napisao rečenicu: »Na svakom stepenu svesti možemo se ipak probuditi«, ubeđen da je život u ovoj svesti isto kao i život u ovome svetu: neki rđav san iz koga treba pobeći, i podosta pre nego što će, u pesmi *Luminal,* objaviti kako čeka da se otvori »taj na materiji prozor«, kroz koji bi (takođe kao u snu), on imao da iskoči, zlim dusima ganjan, u nekakvu

[1] Pesnik mu se ukazivao, uvek, kao taj Sjermin sin: onaj nepoznati mladić što mu je jednom potrčao u susret, raširenih ruku, rekavši mu potom da je to morao da učini inače bi *poludeo* (u članku *Moralno pitanje umetnosti; Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXV, 3).

[2] *Književne novine,* 4. mart 1954. (Ratković je preminuo 18. juna 1954.)

apsolutnu slobodu, kao u nevrat, on je napisao pesmu *Sinu,*[3] jednu od najizvornijih i, nesumnjivo, najjačih njegovih pesama, bez koje bi, uprkos svoj razdešenosti njenih stihova, srpska lirika ovog doba sigurno bila siromašnija. To je velika hula na sve telesno, hula kakvu je teško naći u srpskoj lirici, sa strahom od tamnih zverova nagona, ali i od njihovog produženja rođenjem: kao da su ti nagoni, u zverstvu svome, mračni poslušnici zle majke Sjerme, i kao da nas duh prokletstva Sjerme upravo drži u vlasti tim nagonima i doziva glasom nerođenoga sina, koji vapije za svojim rođenjem:

Ja čujem već i vrisak tvoj
kojim zamku mi oko vrata vežeš,
oceubico nerođeni!

Nemoćan i slab sam,
bolje da si mi senka, —
moje pleme je samo četa senki.

Neostvarljivo je bezmerje moje mržnje,
bez ijednog je prozora svemir ljubavi moje.

Kanarinka si u kavezu bez otvora ijednog,
kanarinka sa mozgom od sunca,
sa pejzažima na perju svih strana sveta,
kanarinko, sine!

Odbijanje rođenja je odbijanje sina, odbijanje sa užasom i sa strahom: to je sinoubistvo (ubistvo nerođenog sina), zločin koji niko, pre Ratkovića, nije bio ispevao stihom, ali to je i oceubistvo u samome ovome nesuđenom ocu. Nesuđeni otac nesuđenom sinu, Ratković je sukob oca i sina u sebi samome, a njegova »jeziva raspjatija u krvi«, o kojima je on mucao stihovima koji umeju da budu isto toliko banalni koliko i genijalni (ali u jednoj genijalnosti bez reči), jeste sukob njegov sa svakim otelotvorenjem. Ako se on izražavao sa mukom, čak padajući u polupismenost čim bi progovorio stihom, a istovremeno (i paradoksalno) i pismen i, ponekad, lucidan, kad bi progovorio o najbitnijim

[3] *Srpski književni glasnik,* 1929, XVII, 4. — V. ovu pesmu, *skraćenu,* u izboru Svetlane Velmar-Janković *Risto Ratković,* izd. *Nolit,* Beograd, 1962.

pitanjima duha i moderne poezije,[4] to kao da je, možda, otuda što on nikad nije mogao osnovnim svojim bićem da se usaglasi sa rečju: reč je otelotvorenje, ona je telo. Stav Ratkovićev, najdublji (koji je, sigurno, pokušavao da gurne u podrume svoje svesti i pred sobom), prema rečima ponavlja njegov stav prema otelotvorenju: nešto od sinoubistva, koje je, paradoksalno, i njegovo oceubistvo (kao samoubistvo oca ubistvom sina, odbijanjem njegovoga rođenja), uvek ima u njegovom odnosu prema reči. Između poezije i njega je dubok sukob, pun protivurečja, kao i između njega i reči. Taj sukob nikada ga nije zaboravljao, ne dozvoljavajući mu krajnje oslobođenje od pisanja, padom u potpuno ćutanje, kad bi mu se u svesti igrala samo neka natpojamna drama bez drame, nezavršiva ali i neizgovorljiva i, nevidljiva za druge,[5] kao drama beskonačnog ćutanja, ali ne dozvoljavajući mu ni izmirenje sa njom, u potpunoj tišini, što ga je, posle njegovoga nadrealizma i dramatičnog lirizma pesama *Sinu, Neko, Zver-jagnje,* između 1928. i 1930, odvelo, u jednom trenutku, i *intimizmu,* traženom u odjeku na Crnjanskove prevode kineske i japanske lirike, i predstavljajući ga, krajnje protivurečno, kao nadrealistu koji je, iz svojih nadrealističkih igara, prošaranih dada-blasfemijama, pokušao da obnovi novo-romantizam,[6] uveliko već mrtav i neplodotvoran, i kome se on, sa pozicija krajnje levog pesničkog i političkog avangardizma, bio rugao još 1926, izjavljujući kako ga se ne tiče što N.N. piše

[4] Posebno u knjizi *Ćutanja o književnosti,* Beograd, 1928; kasnije, naporedo sa njegovim pesničkim opadanjem, raste i njegov raskorak sa osnovnim težnjama poezije i literature, sve do jednoga sasvim prizemnog, i mračnog, konzervatizma.

[5] Takvą se drama, *na samom kraju jezika,* javlja u *Mrtvim rukavicama (Biblioteka Večnost,* 2, Beograd, 1927). Posle uvoda: »Pre nego što je otvorena slikarska izložba, na balkonu se pojavilo platno sa ovim krupnim naslovom:

l'itait ili belo kestenje

a to je značilo:

fabrički dimnjak kao simbol«,

slede činovi: *prvi:* »Marionete u dućanu pišu pisma«; *drugi:* »Iz svih kuća izlazi svet napolje sa levom rukom na čelu«, i *treći* u kome »stotina devojčica šiju jednu veliku gumu«, ali koje, čim ga ugledaju, zaviču u jedan glas (i to je jedini govor u ovoj drami nemosti, u ovome nemom snu): »Dužan si nam jedno nebo, / Dužan si nam jedno nebo«, i kojima on odgovara: »kad i poslednji komad mesa nestane sa mene«, ali već ugledavši sebe »kao visoku travu koja se povija i diže«.

[6] Sa pesnicima Desimirom Blagojevićem, Dušanom Jerkovićem i ubrzo, posle prvih stihova, iščezlim Pave Starčevićem.

lepe pesme, i objavljujući da taj modernizam nije više ništa drugo, u svom estetizanstvu, nego jedan veliki, i sramni, konformizam.[7] Taj intimizam, po kome će on biti često poznatiji

[7] U časopisu *Večnost* koji je (na malom formatu, na po četiri stranice) izašao u četiri broja, od januara do aprila 1926, i koji je on uređivao sa pesnikom Monijem de Bulijem, poricanje literature, ali i poezije, kao vrednosti po sebi, potpuno je u duhu krajnje levog avangardizma, prvenstveno nadrealističkog. Posle almanaha *Crno na belo* koji je, 1924, veoma blizu izvora jednoga dada-nihilističkog stava i sa najavama nadrealističkog duha, bio objavio Moni De Buli, to je *prvi nadrealistički usmeren časopis u srpskoj kulturi. (Svedočanstva,* koja su izlazila od kraja 1924. do marta 1925. i oko kojih su se okupili pesnici koji će, kasnije, organizovati nadrealistički pokret i dati mu osnovnu boju i smisao, pokazuju interesovanja za nadrealizam, — objavljuju informaciju o njemu, u prvom svom broju, *Primer* automatskog pisanja Marka Ristića, u trećem broju, posvećujući se poetskom stvaranju izvan zvanične kulture i literature, — ali to nije nadrealistička publikacija.) Tu Ratković ističe kategorički imperativ apsolutnog revolta, u članku pod naslovom *U levo!* (u prvom broju): »Epilepsija očajanja kao naš moral, a izvesno primanje discipline kao najveća žrtva naša — no i dalje pod uslovom da živeo Taj-i-Taj ne isključuje mogućnost daljeg revolta. Nije mi stalo da se zna mislim li sad na Lenjinove sumnje, na otkrovenje Jovanovo, na mesec od sladoleda ili na izdašnu geometriju debelog devojčeta što pred izlogom blene u večnost«. Tu se traži »Metafizika, gutljaj crnog mraka, osionac na trošnu noć, eksplozija praznine«, i objavljuje se: »Sunce je pozlaćen jež, od jorgovana se može umreti, od revolvera se ruka može nasmejati — ponor! ponor!«. U drugom broju, on pozdravlja *»La Guerre Civile«* — ideologiju nadrealizma koja je »pre svega revolucionarna: idealizam bez maske. Svejedno da li je to mračni ponor duha ili Marksova matematika, jer: sve je podsvest a svest samo sankcija podsvesti«. U tom istom broju potpisao je, zajedno s pesnikom Desimirom Blagojevićem, kratak tekst čiji osnovni smisao dozivanja revolucionarne Rusije, uprkos svoj njegovoj pateličnoj konfuznosti (kojom se, uostalom, odlikuju i svi ostali tekstovi), jasan je: »Molitvom sunca zgrčeni pristupamo tvojoj patnji. Ne ostavi nas sudbini ubogog svitanja. U zadivljenom tonjenju tvog bolnog prostranstva iščezavaju sva ostrva pomirenja. Sklopila si nad nama crne zavese ljubavi da ne bi zaigrala senkom. Unapred smo večno van iskušenja da se blažimo belom penom površine. U hram tišine trule bacila si oganj prokletstva, Rusijo!« U trećem broju *Večnosti* napisao je: »Tvrdimo da postoji Rusija. Čak smo i za Lenjina čuli. Tako nam priča Gorki (Maksim)«, — na putu ka poemi *Leviatan,* iz 1927, u kojoj je čekao da se otvore »ognjena vrata Revolucije« i u kojoj je objavljivao: »na dverima bunta zviždi genije ruski«, — ističući, kao svojevrsni slogan, rečenicu: »Čist um kao kristalizacija bezumlja«, dosledno onom duhu *totalne revolucije,* za koji je sve merljivo isključivo po svome revolucionarnom dejstvu, tako da to nije samo konkretizacija neposrednog revolucionarnog čina (»Svaka revolucija čije se ideje ne mogu konkretizovati apsurdna je i, šta više, lažna«, pisao je on u četvrtom, aprilskom broju *Večnosti,* u članku pod naslovom *Za crvenu metafiziku),* nego to može biti i čin samoubistva. U članku *Jedan dva tri* (u trećem broju *Večnosti),* u kome se duh pobune meša sa duhom ironije koja parodira ovu »crvenu metafiziku«, on govori o problemu samoubistva. Postoje tri vrste samoubistva:

nego po drugim svojim pesmama,[8] rasturenim po časopisima i sakrivenim u njegovoj zbirci *Mrtve rukavice*, do koje se retko

lirsko, soda-samoubistvo i revolucionarno samoubistvo. Lirsko samoubistvo je bez stvarnog razloga, to je »pobuna u celokupnom orkestru svih mogućih namera i uzroka«; soda-samoubistvo je ono koje drugog treba da otera u kajanje, u grižu savesti, i on ga se gadi. »Ono koje me najviše interesuje to je revolucionarno samoubistvo, jer se njime dokazuju dve najviše manifestacije duha: Revolucija i Poezija. Uzrok je stvoren dubinom postojanja, revoltom ili namerom autožrtve — opet revoltom. I ne treba se pitati je li tu individualni ili socijalni bunt, jer je svaki bunt individualan, a ako je njegova projekcija nesagledljiva, on pristaje uz kolektivan bunt da bi ga zadovoljila razmera psihotehnike ovog poslednjeg, a koja je uvek, bar psihomaterijski, veća od bunta individualističkog. U svakom slučaju revolucionarni samoubica je pre svega ubica, ili njegovim formalnim ubistvom ili ubistvom kojeg idealno vrši projekcija njegovog čina«. (To je potpuno u duhu nadrealističkog interesovanja za samoubistvo, u duhu totalne pobune, pod mitskom senkom Vašea i Rigoa, koje će kasnije, u anketi *Čeljust dijalektike*, u almanahu *Nemoguće*, 1930, da se javi kao jedno od pitanja oko kojih se isprobava i koncentriše duh nadrealizma.) Čin poezije je *totalan* čin, koji nikako ne podrazumeva samo pisanje pesama (to čak najmanje), već pre svega ovu pobunu: to je čin koji se potvrđuje pesnikom a ne pesmom. Otuda, u trećem broju *Večnosti*, tvrdnja (nepotpisana, ali najverovatnije Ratkovićeva): »Dobre pesme nisu dovoljne da svedoče dobrog pesnika: Gospodin N. N. piše divne pesme — šta se to nas tiče?«, i otuda potreba da se demistifikuje »laž modernizma«: u četvrtom broju *Večnosti*, u pamfletskom osvrtu na književno poselo koje su priredili Isidora Sekulić, Sibe Miličić, Gustav Krklec i Veljko Milićević, kaže se da Isidora Sekulić ne zna da »osim književne pijace postoji i nešto drugo«, da Sibe Miličić ostaje »uvek sa falsifikovanom legitimacijom modernizma«, da je Krklec, po ko zna koji put, »motljao pantljike svojih stihova«, dok je jedino Veljko Milićević, već izgubljeni pisac proze *Bespuća*, »simpatičan«, ali — »svojom intonacijom pri čitanju«. To je »laž modernizma«, koju publika oduševljeno prima, ali »pisati imalo ‚ozbiljnije' o takvim stvarima značilo bi napisati veći, dokumentaran, pamflet protiv cele tzv. avangarde koja je svu pobunu lokalizovala na sitničarsku diskusiju o ‚slobodnom stihu' koji je, međutim, sa vrlo malim izuzetkom, samo maskirao njeno pripadanje nečemu već prohujalom duhovno za nas, a što, u stvari, smrdi u svakom pogledu«. To je, posle Dragana Aleksića, Micića i Poljanskog, jedan od najodlučnijih napada na *modernizam*, i to sa čistih *pozicija levog avangardizma*, pokušaj da se duh njegove pobune svede na duh sitničarske, — u osnovi društveno konformističke, — diskusije »oko slobodnog stiha«, najava onog anti-modernističkog »pamfleta« koji će, kasnije, pisati Velibor Gligorić, Marko Ristić, Đorđe Jovanović, Milan Bogdanović. (Pred kraj života, kada je bio ne samo beskrajno daleko od ovoga duha iz *Večnosti*, već i na njemu suprotnoj, krajnje konzervativnoj strani, on će u tekstu *O jednom međuvremenu*, objavljenom u *Letopisu Matice srpske*, februara 1952, knj. CCCLXIX, sv. 2, i koji je pre svega obračun s nadrealizmom i nadrealistima, reći možda jednu tačnu stvar: da modernizam, iako su njegovim pesnicima bila daleka stvarna »socijalistička stremljenja«, »nije bio samo revolucija pesničke forme. Bilo je, svakako, i to oštro, postavljeno i pitanje oblika, ali bi se pojam sadržine morao shvatiti nedijalektički da bi se tvrdilo kako naša moderna nije i u njoj nosila nečega prevratničkog. Ako ništa drugo, negatorski

dolazi,[9] literarno daleko značajnijim i dublje ukorenjenim u njegov *sudbinski* duh, nesumnjivo je delo njegove žudnje za

je njen stav prema vladajućem estetskom, a donekle i moralnom ukusu svoga vremena«.) Otuda je on, u ovo doba ali i kasnije, imao posebne naklonosti za *zenitizam*, ubeđen da njega nosi istinski revolucionarni duh. U trećem broju *Večnosti* štampao je pismo Lj. Miciću, u kome je izrazio (ponavljajući u tome potpuno ranije izražen stav Dragana Aleksića, dadaiste) svoje »gnušanje« prema isticanju pitanja i značaja *forme*, ali i svoju saglasnost ukoliko je zenitizam totalna revolucija i sloboda: » . . . Stalo mi je samo da vam stavim do znanja da se gnušam Vaše ljubavi prema diktaturi forme, ali da mi to mnogo ne smeta da otvoreno volim vaš kulturni stav ukoliko je revolucionaran u pravom smislu. (. . .) I sami znate koliko mi je stalo do literature i što je važnije — koliko sam ponosit i nemaran. (. . .) Ovim pismom želim kazati Vama i svakome da proklamujem svoju apsolutnu slobodu i nezavisnost ni od koga«. U istom broju, u prikazu časopisa *Zenit* br. 39 (za mart 1926), on kaže da je »*Zenit*, pored *Večnosti*, jedini interesantan list na Slovenskom Jugu«, ali mu se čini da je »*Zenitovo* shvatanje pornografije okliznulo u pseudorevolucionarnost Musolinija« i da je smešno dalje se ljutiti na *Srpski književni glasnik*, jer je »dosadna (. . .) zvanična prepiska sa predstavnicima morala. Uostalom, svaka diskusija u smislu objašnjavanja sa njima više liči na kompromis«. (Time se, u stvari, i završava pesničko-revolucionarni avangardizam Rista Ratkovića: iako nije napustio ideje o neumitnoj revoluciji, on je u pesniku sve više video funkciju ove ideje, tako da je njegova kritika nadrealizma, — od koga je zahtevao »demokratizovanje« već 1929 (u članku *Duh nove poezije i njena tehnika*, u *Srpskom književnom glasniku*, 1929, XXVI, 3), — u stvari izraz ovog odricanja od pesničkog avangardizma. Od te godine on je saradnik *Glasnika* (koji u ovo doba uređuje Milan Bogdanović), i od koga dobija nagradu za najbolju pripovetku, 1933, u istoj godini u kojoj objavljuje u *Srpskoj književnoj zadruzi*, u kolekciji *Savremenik*, roman *Nevidbog*, smešu lirizirane proze i sasvim primitivnog sociološkog realizma.)

[8] U svojoj *Antologiji srpske poezije* (izd. *Nolit*, Beograd, 1963), Zoran Mišić objavljuje, uz pesmu *Ponoć mene*, ovakvu karakteristiku njegove poezije: »Iz nevelikog poetskog opusa Rista Ratkovića, u kome se kozersko-kosmopolitska varijanta modernizma najčešće združuje sa plitkom socijalnom reportažom, izdvaja se nekoliko dirljivih pesnikovih ispovesti, obavijenih lakim velom tajanstva, koje spadaju u najsugestivnije stranice naše intimne lirike«

[9] U dosadašnjim izborima iz Ratkovićevog dela (Svetlane Velmar-Janković, pod naslovom *Risto Ratković*, i Sretena Perovića pod naslovom *Ponoć mene*, izd. *Grafički zavod*, Titograd, 1963) iz *Mrtvih rukavica* objavljeni su samo fragmenti: ono što je, po osećanju i sudu redaktora, moglo da se predstavi kao *pesma*. Međutim, te »pesme« su neotuđive od celokupnog teksta, kao što su trenuci jezika (a to one upravo i jesu: ti trenuci jezika) neotuđivi od vanjezičnih *vizija u snu* koje su, škrtim rečima, pribeležene između pesama, i *prema* kojima dobijaju svoj pravi smisao. Takođe je u ovim izborima uzimano samo ono što nije napadno skaredno, u duhu dada-izazova, na koji način se odstupa od stvarnog duha *Mrtvih rukavica*. (Redaktori Ratkovićevi izostavljaju čak iz njegovih pojedinih kraćih pesama i stihove koji im se čine promašeni, kao u slučaju pesme *Luminal*, kao da Ratković nije u svojoj totalnosti, čak i odlučnije od mnogo kog drugog pesnika, upravo pesnik koji spaja, u istoj pesmi, duh banalnosti sa duhom nesvakodnevnoga vizionarstva.)

opštim smirenjem, a u prvom redu je delo ove žudnje za *pomirenjem* sa rečju, u potpunoj, idealnoj tišini. Ali upravo je taj san o tišini, i o miru u njoj, koji će ga još 1925, pre epohe *Večnosti,* u vreme kada je već tražio slovo za košmarno-groteskne vizije iz plakete *Mrtve rukavice,* uputiti idealu nadstvarnog sna Lepote (u pesmi *Lepota*):[10]

Dva mlada groma
S kopljem od krina,
Čuvaju negde
o Lepoti san,

jeste san koji je on sanjao (da ga nikad ne dosanja) u svojim velikim raspjatijima krvi i duha, u svojoj teškoj, a nerazrešivoj, nepomirenosti sa govorenjem i otelotvorenjem, sa rečju i sa telom. Kao što njegov stih, iz pesme *Mir* (1930):[11]

Neka mi do neba izraste mir,

nosi u svojoj tamnoj, a nedopevanoj istoriji (to je jedna od najslabijih njegovih pesama), stih: »Tiši i tiši polako bivam«, ali i stih nepoznatosti samom sebi, i straha koji se tu rađa: »Zver li sam, umnik, ili pak bilje«, tako je i ovaj njegov intimizam, koji je pre svega tražio tišinu reči (kao da će u toj tišini, negde u nekoj idealnoj njenoj tački, da prestane sukob njegov sa rečima: jedva čujne, do nepostojanja, one bi imale da onemoguće ovaj sukob), u stvari negativna, izvrnuta projekcija njegovog straha od ovih sukoba, od svoje nepoznatosti, od svega *zverskog* što tu ustaje, i što ne vodi samo podsmehu poeziji i govoru, već preti i *ludilom,* od koga se on užasavao kao od potpunog rasturanja svih delova sebe, i inače kao *jedva skrpljenih.* Tom zverskom nagonu on nije dozvoljavao da ga baca put zaumlja i krika: savijao se sve više u

[10] V. u knjizi *Dodiri,* izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1952. (Knjiga *Dodiri,* jedina pesnička knjiga koju je Ratković štampao posle plakete *Mrtve rukavice,* jeste njegov izbor iz sopstvenog pesničkog dela: konvencionalan i konzervativan, ovaj izbor u kome nema nekih od najznačajnijih Ratkovićevih poetskih afirmacija, posebno iz epohe *Mrtvih rukavica,* ali u kome su, zato, pesme neuporedivo manjega značaja, iz kasnijega vremena, daje potpuno pogrešnu predstavu o Ratkoviću kao pesniku.)

[11] V. takođe u knjizi *Dodiri.*

sopstvenu senku kao u sopstveni svoj mrak, uvek s leđima okrenutim suncu, sposoban samo jednom, koliko se zna, da se suncu licem okrene, — Suncu, tom »kriku vaseljenskom«, — pokušavajući da mu tepa kao Jagnjetu Plamenom (u pesmi *Zver-jagnje,* 1929),[12] stihom folklorne lirike:

Jagnje, o moje Jagnje Plameno,
Pasi mi cveće, Cveće Ledeno,

ali padajući tu, nošen maticama zle slutnje, u otkrića čudovišno-zverskog na dnu sebe, usred ovoga *straśnoga veselja:*

Evo mi treśti čelo od veselja!
Govorim: to mapu vezem tela svog.

U telo moje živ je zakopan zver —
To on ove reči veze.
U telo moje živ je zakopan duh —
To on ovu pesmu peva.

Njegov intimizam je pokušaj oslobođenja od ovoga zverstva duha, od toga *njegovog* duha koji je za njega bio, i ostajao, zver, zakopan u njemu kao u jagnjetu: to je pokušaj ovoga bića, razdrtog u sebi (i kao bića same razdrtosti), u ubeđenju da je neko zver-jagnje, da bude samo ovo jagnje: i Sunce, to Jagnje Plameno, jeste dalje produženje tog zverstva, ta lava tamnih nagona što se tu poziva na gozbu Cvećem Ledenim, Sunce koje je »krik vaseljenski«, krik kome on nikada, u stvari (pa čak ni u ovoj pesmi potpuno), nije smeo da se odazove i da ga pusti da provali iz njegovog tela, kao zver tamo *zakopan.* Ima nečega *zakopanog* u ovome pesniku, i što se sluti, na najtamnijem njegovome dnu, skriveno u najdubljim podrumima njegovog podzemlja, kao nekakvo čudovište iz folklorne mitske mašte. Nikada on tome, ni u doba svog najdoslednijeg nadrealizma, ni u časovima svog najvećeg prokletstva i najveće spremnosti na pobunu, nije dozvoljavao da se slobodno oglasi iz njega: ostajao je *živi grob toga svog krika,* ne upuštajući se nikad potpuno u pesmu, kao da je slutio da taj krik vreba svoj pogodan čas upravo u govoru, da preza na njega između dve reči, da mu je

[12] *Dodiri;* prvi put: *Vreme,* 1930, X, 2987.

mračni stan na dnu reči. Nepomiren sa telom, sa otelotvorenjem, u svome užasu od tela iz kojeg vreba neka divlja i razaračka sloboda, on je ostao trajno nepomiren sa govorenjem, sa rečju. Njegov sukob sa rođenjem, kao sukob oca i sina, — koji se kroz njega muklo produžavao sve do smrti, dobijajući ponekad apsolutne razmere i odvodeći ga do same metafizičke pobune, kao pobune protiv postojanja,[13] — ostaje njegov trajan sukob sa rečima, pa i sa poezijom. Nikada se on sa poezijom nije uspeo da usaglasi: neprilagodljiv životu, on je ostajao neprilagođen i njoj, ostajući u krajnje protivurečnom odnosu prema njoj: on je zazirao od poezije, kao od svakog otelotvorenja, istinski, i čak sa gađenjem, ali je tu poeziju morao i da hoće, osluškujući njene glasove, onako kako je morao da hoće reč, pesmu, da bude otac sinu u sebi.[14] Njemu su se poezija i reč davali sa izvanrednom

[13] Jedan takav trenutak metafizičke pobune je i mala beleška u knjizi *Mrtve rukavice:* »Ne sećam se više zbog čega — posvadismo se ja i moj otac i počupasmo se. Gde god smo jedan drugog udarili, taj je deo tela otpadao. Najzad se rasparčasmo. I kad nismo više gde imali jedan drugog da udaramo, ja viknuh: oče, ko vlada to nad nama, — treba da mu vratimo natrag sve što nam je dao. I, u znak protesta, mi sakupismo svaki samog sebe, spakovasmo svaki samog sebe, da tako spakovane ponesemo sebe, ne sećam se više gde«. Ova beleška *neposredno* pripada istom duševnom krugu kao i pesma *Sinu:* sukob oca i sina, do samouništenja, apsolutizuje se do sukoba sa samim izvorom postojanja, sa samim postojanjem. Ova apsolutizacija je neumitna: nemogućan je sukob sa stvaranjem (iskazan ovde kao sukob sina sa ocem, i oca sa sinom) koji se ne bi svesti objavio kao sukob sa samim postojanjem.

[14] I o tome postoji jedna kratka, ali vanredno putokazna proza u *Mrtvim rukavicama:* »Kad smo došli do pred kafanu *Moskvu,* sedosmo za jedan okrugao sto. Odnekud nam priđe jedan moj poznanik pesnik, i ja se setim da mu zatražim dve-tri pesme koje sam trebao, zajedno sa nekim ostalim rukopisima, da pošaljem u Alžir. On izvadi iz džepa četiri potpuno okrugla jajeta koja mesto ljuske imađahu samo opnu. Meni se te pesme jako dopadoše te se počeh igrati sa njima po stolu. Ali se jedna otkotrlja i čim pade sa stola razbi se i iz nje izađe neki insekt koji poče odmah da beži. Bojeći se da mi ne umakne, pojurih za njim i nađoh se u jednom podrumu gde se ogavni insekt zavuče pod neke ogromne bačve. Osetih da ga nikada neću naći i bi me strah«. Simbolika ovoga teksta je kao i simbolika sna (najverovatnije je da je to, takođe, samo jedan verno pribeležen san, a ne literarna fikcija); ona nedvosmisleno izražava ovaj ambivalentni odnos Ratkovićev prema pesmi kao prema telu (prema njenom načelu kao prema samom načelu rađanja). On traži tu pesmu, a dobija *jaje,* koje oličava rađanje, princip života. On se *igra* tim jajima, što je projekcija njegove želje za lakoćom i bezbrižnošću koji su mu bili uskraćeni kao što mu je bilo uskraćeno svako prilagođavanje životu i postojanju, strahom i brigom. Jaje, koje nema ljusku (jer je nezaštićeno) otkotrlja se sa stola (»gurnuo« ga je ovde strah od igre, Ratkovićeva svest da mu je igra zabranjena) i razbija se (igra je opasna: ona sve može da razbije), i to otkriva sadržinu ovoga jajeta-pesme: *insekta*

teškoćom, — sa istom onom teškoćom sa kojom mu se jedino moglo davati telo i otelotvorenje. On je tu nalazio svoje halucinacije, svoje košmarne snove, čitav onaj *nadrealizam svog života* koji će ga uputiti poetskom nadrealizmu i progovoriti kroz njega kao jednoga od prvih srpskih nadrealista, ali to je nadrealizam ovoga raspjatija krvi, ove nenađenosti bića, s onu stranu ostvarenja i jezika, nadrealizam nekoga ko, u pometenosti

(»ogavnog«), od koga se Ratković užasava ali istovremeno ga i želi. Taj ogavni insekt beži od njega, i on, užasnut i zgađen, pokušava da ga nađe i stigne, sa mračnom slutnjom da ga nikada neće naći, i sa *strahom* koji se tu rađa, da se nikada ne izgubi, kao strah od neostvarenosti. Protivurečnost duševnog stava javlja se tu svesti kao bezizlaznost, u dubokom osećaju more. Ona daje ovoj kratkoj prozi (kao i prozi o sukobu sa ocem) metafizičke dimenzije, tako da je sve metafizičko u ovome tekstu u stvari ono što je nerazrešivo protivurečno. Otuda i izvesno »kafkijanstvo« ove male proze, ali ono je kao i »kafkijanstvo« u izvesnim (i vanredno retkim) trenucima patrijarhalne folklorne proze, kao u beleški o tamnom vilajetu: delo ove svesti o nerazrešivom protivurečju. (To je jedno autentično egzistencijalno »kafkijanstvo« bez Kafke, — ali možda sa sećanjem na *Zapise iz podzemlja,* — u kome su kafkijanske »*metamorfoze*« date ovom bezizglednošću da išta stigne do svoga razrešenja kao do svog identiteta.) Možda ovde negde treba ukazati i na njegovu »metahemijsku« formulu Ja, koju je objavio u trećem (martovskom) broju *Večnosti,* i koja glasi:

§§§§§§§§§§§§§§§§ — (pepeo izgubljene svile) (transakcija)

slobodna inspiracija

$$\text{META} - \text{EKSPRESAVANTURA} + \frac{\text{znam}}{3} = \text{ja HEMIJA}$$

$$\frac{\text{ja je jaje jaja}}{2} = \text{ja}$$

To je nesumnjivo njegov pokušaj (u neposrednoj blizini onoga što je činio Moni de Buli) da se odazove dada-inspiraciji i da se, ovakvim igrama, spase od svoje turobne ozbiljnosti i pogruženosti, ali i da pobedi, potpunom ravnodušnošću, i sa humorom, sâm imperativ izražavanja i biće jezika. Ovakve dada-igre on, koliko se zna, više nikada nije ni pokušavao da igra: duboki i teški sukob sa izrazom i jezikom on njima nije mogao da razreši. Ali, ako je to samo jedan mali incident u pesničkoj biografiji Ratkovićevoj, u znaku nesumnjivog povođenja za drugima (»ekspresavanturu« isticao je, pre toga, dadaist Dragan Aleksić, Moni de Buli, u svojim »filmskim« vizijama, ali i zenitsti Micić i Poljanski), kojima je »slobodna inspiracija« bila naklonjenija nego njemu, ova verbalna igra »ja je jaje«, pa čak i namerno-izazovno $\frac{\text{jaja}}{2} = \text{ja}$, — što treba da ukaže na seksualni čin, plođenje i

svojoj, i kao u potpunoj samoći, traži pre svega *»spas dodira«*.[15] Čudo, na koje se on u ovo doba pozivao, slučaj, jezičke igre, pa i dada-izazovi, s težnjom ka preneražavajućem humoru koji počinje tamo gde se reč oslobađa od svake cenzure svesti, ipak nisu ono što je on najdubljim svojim nagonom mogao da traži i što bi njemu, kao prokletniku, Sjerminom sinu, zaista odgovaralo. On je mogao, u sukobima sa rečju, sa literaturom, u ovome traženju *spasa dodira*, da ide do istinskog gađenja na literaturu, i da, s mnogo izvornosti, potraži spas u svetogrđu na božanstvo poezije:

Dvadeset vekova pre i posle muza se muze, piše teze
i veze lepeze za lepe peze,

ili da, — kasnije, kada je spasenje sveta postalo njegov opsesivni motiv, koji će ga odvojiti od nadrealizma, konačno, i baciti u pravcu »socijalne literature« (između 1935. i 1937), — uzvikne rečenicu što ga je, neko vreme, činila slavnijim nego svi njegovi stihovi: »Poezijo, sram te bilo!«[16] Ali, ma koliko da je u ovome ironisanju literature, optužujući je za stvar najtrivijalnije prodaje, oglašavao u svom časopisu *Večnost:*[17] »Pišem pesme i za novac u svakom žanru. Strofa od četiri stiha deset dinara (time prodajem i autorsko pravo)«, on je znao samo za muke reči kao

rađanje, — isto toliko iskazuje njegov duh izgubljenosti u neznanju i strahu od sebe kao dela slepih nagona, koliko i njegov osećaj nezaštićenosti, koji će ovde on pokušati, u ovoj dada-»metahemijskoj« jednačini sopstvenog Ja, da iskaže sa smehom. (U tragediji *Zoraj*, *Izdanje Grafičkog instituta Narodna misao*, Beograd, 1929, ima čitavo jedno, intelektualno inače sasvim naivno, tumačenje ove »metahemije«: sve je »laž«, pa čak i fizika i hemija sebi dozvoljavaju laž, zbog čega je sve samo igra duha, metahemija ili »literatura«. Ništa nije »stvarno«.) Ali *motiv jajeta* kao da nije samo poreklom iz verbalne igre (»ja je jaje«): ima u njemu možda i projekcije iste *psihološke* istine koju će Ratković iskazati zabeleškom o pesmi kao jajetu. Ako on nije razvio jednu mogućnu fantastično-alegorijsku prozu iz ove dve beleške, tako da one, potpuno nerazvijene (i kao rudimentarne, naturalističke zabeleške sna), ostaju samo naznačeni ali nerazvijeni principi jedne takve mogućne proze, to kao da je upravo iz duboke egzistencijalne istinitosti iz koje ona dolazi, a koja dozvoljava ovakav san ali ne i njegovo produbljivanje u jeziku.

[15] »A ja čekam spas dodira« *(Mrtve rukavice);* otuda je, valjda, izbor iz svoje poezije Ratković i naslovio *Dodiri*.

[16] *Ljudi bez pristaništa; Dodiri. (Naša stvarnost,* novembar 1937, br. 11–12; potpisano: *Vukadin Trpković.)*

[17] U prvom broju.

za muke tela ili otelotvorenja. Njegov nadrealizam, koji je on i sâm shvatao kao »život nadživota«,[18] bio je od ovih muka tela, od ovih snova, punih košmara duha raspolućenog u samom sebi, i koji, od jednog do drugog sukoba sa sobom, od jednoga do drugog mimohoda sa rečju, bivajući sâm za sebe sve više *čudovišan*, može da nađe samo patnju, pad u ćutanje: jedan *nadrealizam pod prinudom nenađenosti*, u košmaru izgubljenosti. Zbog toga svaki njegov pokušaj predavanja slobodi reči i tokova automatskog nadrealističkog pisanja, u stihu ili u prozi, iako često dostiže metafore čija poetska izvornost može biti nesumnjiva, prožet je dubokom usiljenošću i deluje, zaista, upravo kao »literatura«, kao delo Ratkovićevog povođenja za postupkom, stilom i tehnikom nadrealizma slobodnih duhova, koji nije mogao biti uistinu njegov. Sin maćehinske Sjerme, sa nečim duboko razdrtim u sebi, što ga je bacalo u kolebanja, u neizvesnosti, otežavajući mu pokret i predstavljajući ga, uistinu, kao »Hamleta Sandžaka«,[19] on je uzalud pokušavao da objavi kako dolazi »straśni bog od čokolade«, ili kako »okađeni krokodili proročanske reke« *roviškaju* kroz njegov »večno takozvani san / idiotski noć i dan«. Metafore, do kojih je on dolazio u pokušajima ovog predavanja automatizmu kao lakoći jezičkog pokreta:

gine vazdušasto smeh
na poklonjene nokte ljubavne
hipertemporalan mutno mangan trubi
trouglove zelene,[20]

jesu metafore krajnje usiljenosti, metafore nedvosmisleno papirnatog nadrealizma koji nije bio njegov onoliko koliko *njegova* nije bila nikakva sloboda, i ni u čemu: ni u jeziku, ni u

[18] »Mogu se pobiti sve metode nadrealističkog stvaranja, ali ostaje ona glavna, koja je sama dovoljna pa da stvaranje ne bude pasivno; ta je: vera u život nadživota«. *(O nadrealizmu iz mog života,* rukopis koji je Ratković predao Marku Ristiću, ali koji je objavljen tek posle njegove smrti, najpre fragmentarno, u izboru *Risto Ratković*, a zatim u celini u izboru *Ponoć mene.)*

[19] Izraz »drama sandžačkog Hamleta« upotrebio je Jovan Popović, u prikazu njegovog romana *Nevidbog (Jedna nova pojava naše mlade literature; Kultura*, 1933, god I. br. 6); S. Perović uzeo ga je za naslov svog predgovora, u knjizi *Ponoć mene.*

[20] Pesma *Prepad*, u četvrtom broju časopisa *Večnost*, april 1926.

pokušajima osposobljenja za slobodu od punog nadzora svesti, predavanjem igri slučaja, ni u humoru kojim je on, najčešće (i po ugledu na dada-duh nadrealizma), pokušavao da se iskaže kao pesnik koji, usred sveta strahovladne represije i moralne laži, piše stihove bez zazora kao što su ovi, u njegovoj reviji *Čaša vode* (1925):

slatka
pozdravi tvoje sise
obe
(ne samo jednu — pa da se druga ljuti).

On nije izazivač, onakav kakav je bio, samo koju godinu pre toga, dadaist Dragan Aleksić, ili njegov najprisniji drug iz doba kada je uređivao *Večnost*, Moni de Buli, s kojim je zajednički pisao čak i stihove,[21] taj bogataški rasipnik, beskrajno površan, ali sjajan u toj svojoj oslobođavajućoj, neodgovornoj površnosti, rođen njome za gubljenja u smehu apsolutne slobode, ali i za taj smeh, za lakoću igre.[22] Ovaj plač bez suze, otac bez sina, mističar

[21] Pesma *Ipak*, u časopisu *Večnost*, april 1926, br. 4.

[22] Sa Monijem de Bulijem štampao je, osim časopisa *Večnost*, i knjigu *Leviatan (Biblioteka Večnost*, Beograd, 1927). To su dve poeme pod istim naslovom: njegova, posvećena Desimiru Blagojeviću i Dušanu Jerkoviću, sa uvodnom rečenicom: »Evo ga pesnik — jer je on samoubica arhitekture«, i De Bulijeva, posvećena Radu Drainou. Veze između njih u ovo doba su jake i prisne (koliko je to već sa rastrzanim i u sebe zatvorenim Ratkovićem uopšte bilo moguće). U trećem, martovskom broju *Večnosti*, Moni de Buli objavio je i stihove (koje nije uneo ni u jednu svoju knjigu) *Tabula rasa:* » . . . Poezija poezija šta to znači / Neka ide i ona i ona bez traga / Hteo bih da nađem Ristu / Velikog Ristu Ratkovića«, a takođe i kratak tekst, koji liči na nekakvu smušenu izjavu: »Možda ne uvek ali vrlo često prema onima koji me poznaju ponašam se ne kao Risto Ratković već kao njegov poznanik koji sa njim nema najzad ničega obavezno-zajedničkog i koji ne odgovara za njegovu moralnu apsolutnost. Ravnodušan sam šta se o njemu misli, jer osećam da ja svojim prisustvom samo podsećam da postoji negde neki Risto Ratković. Samo utoliko je moja svest obojena njime (mada znam da svaki moj momenat čim potone njemu pripada)«. Tekst *Sušta nit*, napisan marta 1926, posvetio je Ristu Ratkoviću. Tu su i osnovne rečenice, koje obasjavaju duh Monija de Bulija: »Pa dobro, pretpostavimo jednu moć rasuđivanja sposobnu da obasja sve nijanse i nepredviđenosti života. Ja se gadim i na samu tu želju, na buržujsko zadovoljstvo pri pomisli . . . Biti pametan! Čudna mi čuda! Duhoviti osmeh koji sve razume i samo razume, može li da ne bude duboko antipatičan? Tako bar osećam prema sebi pošto se najpre trgnem, obeshrabljen. Sva bezizlaznost moje duhovne sudbine leži u retkim i naglim plimama osećajnosti, u isto tako nesavladljivim njenim osekama. No afektivno stanje skoro nikad ne obuzme celokupnu moju ličnost: za čas, kao cirkuski klaun koji se pravi da pomaže (a samo smeta) pri nameštanju arene, razum stane da nešto kritikuje, sudi, odbacuje — i automatski, pretvori se ozbiljnost u vic«. Risto Ratković je, u tragediji *Zoraj*, dadaizma, koji je on otkrivao i pokušavao da se dokraja saživi sa njim, zajedno ironijom, a njegova žudnja za spasenjem i osećaj lične neprilagodljivosti životu sa površnim konstrukcijama antiteze duha Zapada i Istoka, ali koja sadrži nekoliko rečenica značajnih za razumevanje duha ovog pesnika, — takođe pokušavao da oglasi načelo »neozbiljnosti« za vrhovno načelo. Na usta svog junaka Zoraja on tu kaže: »Svestan sam da su sve fine linije igra. U tome je razlika između moga i vašeg filozofiranja. Vi uobražavate da su vaše sublimne definicije strahovito ozbiljne, ozbiljnije čak nego švajcarski sir . . . Ozbiljan je vaš izbor kragne, ozbiljna je vaša žudnja za telom Alise Bonkur, ozbiljna je i sudbonosna samo vaša krv. Vi ste ozbiljni i moralni samo onda kad ste životinja, gospodine profesore!« Duh ironije prvobitnog nadrealizma, a kroz njega i dadaizma, koji je on otkrivao i pokušavao da se dokraja saživi sa njim, zajedno sa Monijem de Bulijem, tim »cirkuskim klaunom«, nedvosmisleno ovde progovara. Ali to nije bio duh Rista Ratkovića, koji je ostao zauvek osuđen na čekanje »spasa dodira« i koji je, u tome, tražio suštastvenu stvarnost, čak *stvar* a ne reč, ono što bi bilo *definitivno, bitno*, pa nužno u toj svojoj definitivnosti i »ozbiljno«. (On je stvarni doživljaj pretpostavljao umetničkom doživljaju. U tragediji *Zoraj* ima i reč, koja je najdublje njegova: »A kad bih ja vas na bini ošamario, publika bi imala samo umetnički doživljaj skandala. Stvaran doživljaj bi imala kad bih vas počeo ozbiljno udarati«.) Otuda, pišući o Moniju de Buliju, u knjizi *Čutanja o književnosti*, on će reći da je poezija iz knjiga *Krilato zlato* i *Antena Smrti* »lirski laboratorij. Uzvišenost iznad uzakonjene forme tu je neosporna, fantazija njegova je laka, senzacionalna i svuda prisutna, neodoljiva kao kod malo koga u modernoj literaturi uopšte. Na njegovoj lakoći rukovanja sa literarnim mogućnostima mogu da mu pozavide najsuptilniji artisti kao i bogodani umetnici«, ali će odlučno naglasiti: »No sve te poeme kao da same vapiju za nečim bitnijim, definitivnijim. Bile one i destilizovane apstrakcije, reči su njihove praporci, splet jedan oeo čemernog nadahnuća liči ne retko na luksuznu igračku. Duh, kojeg bi hteo Buli da izjednači sa gumenom loptom, sveti se čak i na stihovima: poslednji svoj pečat on vriskom otme i iz ruku koje se nisu svijale u srcu«. Ma koliko da je to vanredno blisko suštoj istini Monija de Bulija (posebno ova napomena: da bi Moni de Buli hteo duh »da izjednači sa gumenom loptom«, i da tu i »čemerna« nadahnuća dobijaju vid »luksuzne igračke«), iskazuje se time i najbitniji Ratković: ovaj kome je svaka »igračka« bila uskraćena, duh koji se nije gubio u

bez boga, pesnik bez reči, ljubavnik bez žene, revolucionar koga je uvek na oku držao demon tišine, ćutanja, duh skomračnosti, prestravljenosti što traži skrivanje u najtamnije prostore bića, nije bio za igru ni za smeh: takva igra i takav smeh su za bogataše, za rasipnike duha, ne za one čiji pokret je, kao Ratkovićev, pokret što dubljeg, sve muklijeg (bezjezičnijeg) smanjivanja, sklanjanja s puta, kao pokret njegovoga brigom, patnjom i strahom pritisnutog zemljaka, seljaka iz Sandžaka, koji iz jarka ne izlazi na drum i onda kada na drumu nikoga

nema: put je za moćnike, i vlasnike (za gospodu i za jake), a ne za njega, put kojim idu igra i smeh: *on gazi jarkom, a nema igre i smeha u jarku,* nego samo ove ćuteće potisnutosti i brižnosti. Uzalud je on pokušavao da ubedi samog sebe da je sve puka igra, jedna velika *neozbiljnost,* »izvan istine i laži, izvan moralnog i nemoralnog«:[23] uvek je kod njega postojala, i ostajala neiskorenjiva, *teška ozbiljnost bića pod prokletstvom,* bića koje je *uskraćeno* u stvarnosti i koje je, upravo tom svojom uskraćenošću, koja ga baca u košmarne snove, u žudnju *za dodirom,* upućeno na stvarnost, na njenu »ozbiljnost«. Nema »neozbiljnosti«, kao slobodnoga duha igre, u jeziku, u oblasti logike, u smehu, tamo gde je ovakva uskraćenost. Tamo se hoće, u stvarnom nemanju (kao u imanju ne-stvarnog, kao u nekakvoj neželjenoj nadraealnosti), upravo stvarnost, pre i posle svega, ona a ne »literatura«, ne slovo, ne reč. Zazor od literature, čak i mržnja na nju, ovde su od žudnje za sopstvenom stvarnošću. Hoće se ta stvarnost, a ne umetnost. Ovaj pesnik »uvek je gotov da umetnost odbaci radi nečeg višeg«.[24] Zato je umetnost, zato je literatura, pa čak i sama poezija (koju on nikada neće moći kao nadrealisti potpuno, bez rezerve, da suprotstavi literaturi), i u časovima njegovog najvećega divljenja njoj, uvek pod senkom sumnjičenja za nestvarnost, pa čak, i onda kada je najviša, i za samu »podlost«.[25] Ono što se hoće, — i kada se to hoće isključivo nagonski, u neznanju ili samo sa nedovoljnim znanjem, — to je upravo *potpuni život,* stvarnost života koji bi bio, neizmenjen, stihijno-elementaran, i činjenica svesti, činjenica koju bi svest uspela *da uhvati* u jezik, u reči kao u nekakve svoje raklje, a ono što se nalazi, neprestano, to je uvek isto otkriće, puno preneraženja: »da bi se produžio, život nam uvek podvaljuje . . . U takvim trenucima naša svest o postojećoj činjenici biva nekako zabašurena, ili bar pomućena . . . Primiti život, svesno, onakav kakav je, često bi značilo odreći ga se bezuslovno«, zbog čega »kad kažemo *smrt,* ili *leš,* mi ne doživljujemo ni približan značaj toga pojma, ni taj pojam ne ispunjavamo njemu približno odgovarajućim značenjem, već kao službeno i, u suštini, skoro nezainteresovano, saopštavamo rečima nešto o čemu unapred znamo da postoji, ali čijeg pojma razmere i ne naslućujemo, osim u izuzetnim prilikama: u neposrednom prisustvu smrti nekoga od naših najbližih, pa i tada ne dovoljno, — a sve to, da bi nastavili svoje utapkano življenje«.[26] Tako se dolazi do najdubljeg protivurečja: da je žudnja za potpunim primanjem života neumitno žudnja da se on primi *svesno,* ali da to život odbija, život koji, da

sjaju i zanosu igre, ali koji se zato gubi u svojoj »čemernosti«; ako je Moni de Buli duh što čemernost pretvara u igračku, Ratković je duh koji svaku igračku neumitno pretvara u simbol i, čak, u *stvar* čemernosti. Obojica su upućeni nadrealizmu, kao apsolutnoj slobodi, ali razlike između duhova kao da ne mogu biti dublje i oštrije od ove koja tu postoji. Za Monija de Bulija, sve do pred samu njegovu smrt, Ratković će ostati istinski pesnik, boem i revolucionar (»Risto Ratković je bio izuzetno pametan i sposoban da sve razume. On me je uveo u marksizam i upoznao s aktivnim komunistima, a ništa što je u vezi sa poezijom nije mu bilo strano. Još tačnije, Risto Ratković je bio rođeni revolucionar, a po solidnoj arhitekturi svojih umnih kategorija i nepogrešivoj finoći svoje senzibilnosti i rođeni pesnik.« — *Sedmica sa sedam nedelja,* u knjizi izabranih tekstova *Zlatne bube,* Beograd, 1968), dok je Ratković, već 1928 (u citiranom tekstu), našao za njega da je »znao (. . .) da se oduševljava svime neredovnim — ali on sam, esencijelno, ostao je, socijalno ne morajući, primerno uredan u odnosu prema svim društvenim konvencijama. Čime se može osvetliti permanentno janusovska literarna fizionomija Monija de Bulija, ako ne rafiniranim snobizmom jednog vrlo gipkog, jezuitski obrazovanog inteligenta? Čist zanos duha njemu je stran«. Ako u ovoj reči o janusovskoj fizionomiji ima oštrine koja izgleda teško pojmljiva ukoliko se ta reč čuje u svesti da je izgovorena samo dve godine posle zajedničkog, i oduševljenog, njegovog rada i drugovanja sa Monijem de Bulijem, to nije samo delo nepodmitljive kritičnosti za koju je, u ovo doba, znao Risto Ratković: i ta kritičnost, koja ovde otkriva »janusovsko lice«, delo je njegove žudnje za apsolutnom stvarnošću, za totalnim nalaženjem. Viđen u perspektivi Monija de Bulija, koji ostaje uvek jednim svojim delom *izvan* stvari, tako da se njegova želja da se preda zanosu meša sa ironičnom svešću, pretvarajući sve u klovnijadu, Ratković se ukazuje kao duh rudimentaran, primitivan, seljački istesan iz jednoga komada, rođen za to da totalno uzima, ali ranjen u korenu, pomeren u samoj svojoj osnovi. Moni de Buli je renegat svoje klase, u kojoj međutim, ostaje, onako kao što ostaje ironično-svestan i u vreme svojih nadrealističkih zanosa, u Parizu, među francuskim nadrealistima, i u Beogradu, pre konačnog povratka u Francusku, i kao što ostaje racionalist i u vreme kada je pripadao grupi *Le Grand Jeu,* 1930, koja je propovedala i pokušavala da praktikuje indijski misticizam (i uzimanje droga). On ne može da se »afektivno« potpuno preda, ali zbog toga ne očajava. Ratković takođe ne može u taj apsolutni zanos, sa zazorom od reči, od poezije, od sopstvene namere, ali zato očajava. Moni de Buli ostaje bogataški rasipnik i nemarnik koji stvari nikada ne uzima »ozbiljno«; Ratković ostaje siromah, i onda kada to ne mora biti, skučen, u večitoj brizi i teškoj ozbiljnosti.

[23] U tragediji *Zoraj.*

[24] U autobiografskoj beleški, u četvrtom broju *Večnosti,* 1926.

[25] Tako u članku o Tinu Ujeviću *(Ćutanja o književnosti),* tvrdeći da se Ujevićeva poezija ne može podvesti pod pojam *parnasizam,* on kaže: »U knjiška rasvetljenja veruju samo još oni koji se ne prosvestiše da u svakom književnom pisanju ima podlosti«.

[26] U romanu *Nevidbog,* u poglavlju XXII: *Kako je Stoja Mladenova zauvek zaboravila svoje ime.*

bi se produžio, uvek nam »podvaljuje«, tako da je neki *raskol* sa životom u samom životu, ili tako da je *sam život to protivurečje života sa životom,* protivurečje koje nas upućuje na »utapkano življenje«, na polu-život iz kojega ne mogu da nas probude čak ni smrti najbližih, ma koliko da tu pokušavamo da dođemo do najdublje koncentracije života, i tako da reči koje izgovaramo nikada nisu reči nađene na samom vrelu života, niti tome životu vode, već, naprotiv, služe ovome umanjivanju svesti o životu, ovom izbegavanju dodira života i svesti. Reč je, za ovoga pesnika koji se užasavao od tela, istovremeno i ovoj *pojam iza koga ne stoji nikakva stvarnost,* funkcija »literature«, tog »utapkanog življenja«, a na funkcija samog života. Pred njom, ovaj pesnik oseća strah, kao od tela, ali u istom trenutku i žudnju za nekom apsolutnom stvarnošću, žudnju koja je od reči zahtevala, na ravni gotovo *primitivističkoj,* da postane *stvar,* tačno onako kao što je od literature tražila da se oslobodi od sebe i da postane stvarnost. Literatura bi tu imala da bude samo-negacija, na putu ka stvarnosti tih reči-stvari, reči-činjenica, koje će da *zadrže* stvarnost *leša* ili *smrti* u samoj reči *leš, smrt,* na putu ka apsolutnoj konkretnosti, zbog čega je *imperativ konkretnosti* za Ratkovića kao za pesnika uistinu ostajao vrhovni, centralni imperativ kome je sve drugo podvrgnuto.[27] U reči ili ima da se

[27] Po toj pobuni što reč nije stvar, on je *literano* u krugu malobrojnih pesnika avangardističkog radikalizma svog vremena koji od reči hoće stvar zato što hoće promenu sveta tih stvari. Međutim, ma koliko da je ovaj zahtev za promenom moćno naglašen i kod Ratkovića, njegov zahtev za stvarima a ne za rečima jeste delo njegovog zahteva za dodirom, zahteva za sopstvenom konkretizacijom kroz taj dodir. Čak i njegova bdenja, njegova dozivanja mrtvih, jesu i ovo traženje lične konkretizacije. Između mrtvih i stvari ima nečega zajedničkog po njihovoj nepromenljivosti. I mrtav čovek i stvar su definitivni. *Dodirnuti* mrtvog ili stvar zato znači dodirnuti ovu nepromenljivost, ovu u sebi potpuno utvrđenu konkretnost. To je način sabiranja iz sopstvene razvejanosti. Svakako, smrt je bila prokletstvo u životu ovog pesnika koji je »od svoje petnaeste godine često prisustvovao umiranjima« (kako je rekao u citiranoj autobiografskoj beleški u *Večnosti),* i koji je smrću voljene žene, početkom 1931, doživeo veliki i sudbonosni preobražaj: smrt je tu tražila njega, a ne on nju. Pa ipak, i kroz sve to, postoji u njegovoj žudnji za dodirom, za koncentracijom, za *konkretnošću* stvarnosti, i sebe u njoj, — kao ka mogućnoj, pa makar i samo delimičnoj, konkretizaciji pojma *smrt, leš,* — i ova, mutno-nagonska, žudnja za smrću. Ta žudnja je protivurečna: ona je izraz želje za najdubljom životnošću (za »konkretnim« životom), želje koja i smrt pokušava da pretvori u svoju funkciju. Otuda, u čitavoj modernoj literaturi i umetnosti, od Ratkovićevog vremena, od nadrealizma (ali i pre toga: od dadaizma), moćno naglašeno prisustvo smrti ne znači odbijanje života već, naprotiv, ono je izraz ove žudnje za njegovom

izvrši sastanak (dodir) duha i života, ta *konkretizacija života u duhu,* ta njegova najpunija materijalizacija, ili reč treba odbaciti, s gađenjem, sa najdubljom odvratnošću, na najgluvlje dno ćutanja. Otuda on, bez dodira, i u patnji bezdodirja, nestvarnosti, koji su za njega »literatura«, u svaki trenutak unosi jednu smrknutu »ozbiljnost«, tako da je svako njegovo smejanje, u stilu nadrealističkog dada-humora, vrtlozima apsolutno slobodne asocijativnosti, neumitno usiljeno, čak jedno grčenje lica, čak kreveljenje: ne objava duha, u slobodi, nego zla koje ovu objavu duha ne dozvoljava, zla bede po merama *lumpa* iz ondašnjih kafanica Savinca, i Čubure, za koji nisu, nikako, rečenice: »na bonbonama slonovi čuvaju vrata njena«, niti rečenice: »Tako ti

konkretnošću. Sâm Ratković ovo je nepogrešno osetio: on je istakao traženje konkretnosti kao osnovnu tendenciju moderne poezije (u članku *Duh nove poezije i njena tehnika).* Po njemu, »reči same po sebi su više nego apstraktne, a poezija se sastoji iz reči«. Moderni pesnik pokušao je da »zadrži samo bukvalno značenje reči i rečenica«, samo ono što one »neposredno znače«, tako da u izrazu »*prašina dana* (. . .) imaju podjednaku važnost obe reči«, a »izraz *gnevni svet sa Jang Cekjanga* nema nikakvog prenosnog značenja«. To je »odbacivanje psihologije reči«, na koje je pozivao Tristan Cara. Međutim, Ratković primećuje kako je takva konkretnost reči iluzija. Ma koliko da se čini da je moderna poezija u znaku konačnog sloma simbolizma, ovaj simbolizam je u samoj prirodi reči, jer »reč sama po sebi ne postoji. Reč je uvek, više ili manje, simbol nekog pojma«: postoji, istina, *boja* reči (njen estetski sloj), koja je promenljiva, od pojedinca do pojedinca i od jezika do jezika, ali »apsolutan je samo simbol, njena nepromenljiva stvarnost, njena metafizika«. Pa ipak, u svojoj žudnji za dodirom, kao za konkretnošću sopstvenog života koja bi se našla kroz taj dodir, u žudnji za apsolutnom stvarnošću, on nije mogao da se povinuje pravilu koje je ovde pokušao da izvuče iz simboličke prirode jezika. Tridesetih godina, u doba svoga novoromantizma, on je pokušao i sâm da vaskrsne simbolizam, ali čak i tu postoji izvestan otpor literarnom simbolizmu koji je kod njega delo ove žudnje za konkretnošću i koji je ravan njegovom principijelnom otporu jeziku. Između njega i jezika nije moglo doći do usaglašavanja onako kako nije moglo doći do usaglašavanja između njegove žudnje za dodirom, za konkretnošću, i ove prirodne jezičke simboličnosti, koja čini da reči ne zadržavaju stvarnost već je pretvaraju u nekakav pojam razgrađujući je tako. Njegov konkretizam (kao ideal) je anti-simbolizam, koji je činio da on od jezika zazire kao od simboličke apstraktnosti i da, dok govori, daje otpor toj apstraktnosti, težeći da simbolizam reči umanji što je moguće više, pokušajem svojevrsne *koncentracije* stvarnog i konkretnog, pokušajem koji ga je, međutim, uvek izvodio, gotovo automatski, u pravcu smrti, kao tog *obećanja apsolutne stvarnosti,* apsolutne koncentracije. Njegov anti-simbolički konkretizam ide od patnje, najčešće iz doživljaja smrti, ali tu smrt i patnju ovako instinktivno doziva: tu se negde duh najnovije poezije neporečno objavio, u nekim trenucima ovoga pesnika, čineći ga *u osnovi* aktuelnim.

svete podvezice / pruži mi ruku i spasi«,[28] kao što *njegovi* nisu ni ti slonovi na bombonama, ni ta »sveta podvezica«, ali kao što njegova jeste ta žudnja za dodirom, to moljenje za rukom, to pružanje ruke, za nekakav dodir, moljenje kojim nisu prestajali da odjekuju njegovi stihovi, i onda kada ih je tražio pred *lešom* voljene (1931), ispod čije *fotografije* palio je kandilo kao ispod ikone,[29] i tražeći od njene ruke da učini čudo,[30] i onda kad u plaketi *Mrtve rukavice*, — čijih ukupno deset stranica, štampanih krupnim slogom, pisao je od aprila 1924. do decembra 1926, — tražio je spas od njenih mrtvih rukavica: »Sažali se na neshvatljivost moju, odreši reči u ovom pismu, odreši bar moj strah mrtvim rukavicama tvojim«. Motiv ruke (ili mrtve rukavice) je osnovni motiv koji će se provlačiti kroz čitavo delo Ratkovićevo, motiv dozvan njegovim traženjem *spasa dodira*. On, koji se u *Mrtvim rukavicama* objavio svojom fundamentalnom rečenicom u kojoj simbolički i metaforički je sažeta sva njegova *sudbinska* poezija, ali i sav njegov život, sa težinom koja premaša i zbirke drugih pesnika »od imena«:

podigni ruku da se probudim iz ove svesti,

uvek u svom siromaštvu (koje ne može ni sanjati o *imanju*, već samo o dodirivanju), uvek između »literature« reči i žudnje za apsolutnom stvarnošću, između poezije i stradanja, slova i mistike, nalazio je u *spasu dodira* najviši svoj ideal. Okrenut ovom idealu, on je isto toliko bio okrenut protiv poezije koliko je bio i upućen na nju, i tu osuđen na raspjatije između reči i sna, ali ne manje i između erotske gladi (koja će se kod njega javiti, u doba *Mrtvih rukavica*, i kao čista glad seksa) i gladi za apsolutnim bićem kao nekakve apsolutne gladi. Ako je umeo da gubi svoju pesničku (i ljudsku) istinu unižavanjem seksa, njegovim pretvaranjem u čistu funkciju izazova i skarednog humora koji nije bio za njegov duh, on je žudnju za *idealnim* dodirom (za *apsolutnim* dodirom), koju je doživljavao u snu, preobražavajući i svoje trenutke jave u trenutke budnog snevanja, iskazivao isto

[28] U *Časi vode;* uostalom, u *Mrtvim rukavicama* pesme kojima su pripadali ovi stihovi štampane su bez njih: znak da je Ratković osećao da su promašeni ali i da mu, uopšte, *duhom* svojim ne pripadaju.

[29] U pesmi *Ikona*. (Prvi put u listu *Vreme*, 1934, XIV, 4401.)

[30] U pesmi *Ponoć mene*.

toliko, i istim pokretom bića, i kao erotsku žudnju, pa i kao ovu čistu žudnju seksa, tako da se sanjani *dodir* javlja u nerazrešivom protivurečju duha sna, kao duha koji je, sa ovakvom istovremenošću, duh idealno-apsolutnog, pa čak kod njega i mističkog (pa i okultnog), i duh seksualnog:

Šaputao sam tiho:
Glava mi nije zarobila oči

(Ona beše neodređena i gola). Moje oči zbilja iskočiše iz svojih duplji i pomileše na pipcima uz njene gole noge. Do njenih grudi čije se jagodice pretvoriše u oči moje.

Zato pružih ruku i čuh svoje reči:
Čekam spas dodira

(Mrtve rukavice). Dodir je i seksualni dodir i apsolutni dodir; tu nikakvog razrešenja ne može biti, kao što ne može biti razrešenja u ovim raspinjanjima tela i duha.[31] Ali, zbog toga tu ne može biti ni razrešenja *raspjatija* između sna i poezije, ili između sna i jezika: nigde se kao u Ratkoviću ne otkriva sva dubina nepomirljivosti sna i jezika, koja produžava nepomirljivost sna (oslobođenja seksualne žudnje, ili žudnje za životom) i inteligencije, u njenom neizbežnom zazoru od te žudnje, u njenoj logičnosti koja se suprotstavlja neredu (iracionalnosti) te žudnje. San ovde ne pristaje na jezik onoliko koliko ne pristaje na otpore svesti; on će, kao kod svih nadrealista, i kod Ratkovića da

[31] U napisu *O nadrealizmu iz mog života* on je, »izražavajući svoju veru u lepotu vakuumne dubine«, pokušavao da ospori erotičnost ovoga teksta, nastalog s proleća 1924, ukazujući na mistički *značaj* koji on ima za njega: »Ta pesma, koja izgleda suviše erotična nije možda uopšte erotična. Za mene ona ima mističan značaj, jer je simbol celog mog života«. Ovaj simboličko-mistički smisao pesme, koja je nosila naslov *Dodir*, neosporan je, ali *samim tim* neosporna je i njena erotičnost: žudnja za dodirom je apsolutna, pa je zbog toga neumitno isto toliko erotska koliko je i žudnja za idealnim. (Misticizam, kao sublimacija erotskog, nikada nije *totalna* sublimacija, a kod Ratkovića najmanje: u njegovoj pesmi, koja je žudnja za dodirom ali ne i ostvarenje tog dodira, uvek ima jakog otpora sublimaciji, uvek jedan moćan deo materijalnog, erotskog, koje ostaje neobuhvaćeno sublimacijom i jezikom. Njegova »jeziva raspjatija u krvi« jesu »raspjatija« između erotskog i idealno-mističkog, između konkretnog i poezije, najzad i između tela i kulture. Kao i u ovome tekstu, to nikada nije samo erotika, i nikad čista mistika, već njihovo unutrašnje protivurečenje.)

odvede poremećaju u logičkoj, navikom posvećenoj, konstrukciji jezika, primoravajući ga da se maksimalno mogućno saobrazi njemu, i omogućavajući, u takvim trenucima, objavu poezije, na samoj svojoj ivici, negde na granici između ćutanja i jezika, ali tako što su to *samo trenuci* (»Glava mi nije zarobila oči«, »Čekam spas dodira«), dok je sve drugo potpuna poreknutost jezika, *apsolutna nemost sna:* to su vizije, odvojene od svakoga govora, od svake reči, i koje tek u buđenju, i još pod punim duševnim utiskom iz sna, u trenutku vraćanja svesti, zahtevaju da budu sačuvane, i kao protiveći se svesti, da budu *zabeležene.* Sve *između* trenutaka poetskog obasjanja (dve navedene rečenice, iz gornjeg teksta), koje je iznenadno i sugestivno upravo svojom iznenadnošću, svojom neočekivanošću kojoj ne odgovara nikakvo jezičko iskustvo, nikakva jezička konvencija, jeste obična *beleška o snu,* mali opis koji ne uspeva, u svojoj podvrgnutosti *događenom* snu, da pređe granicu običnog, najbanalnijeg saopštenja, ostajući potpuno i van svakog jezika i van svake poezije.[32] *Vernost snu je nevernost jeziku,* koji je delo

[32] U tekstu *O nadrealizmu iz mog života,* on je opisao nastanak navedene pesme *Dodir.* Taj opis, koji nalazi svoju punu potvrdu u samoj pesmi, nedvosmisleno govori o ovoj protivurečnosti sna i jezika: »Posle jednog mrtvog dana legao sam sasvim tih, bez i najmanje uzbudljivih misli. Noć je, izgleda, bila rasplinuta i sanjao sam. Na nekom neodređenom mestu, upravo u nekoj praznini, čuo sam svoj šapat, koji je dolazio odnekud izvan mene, a ze kojeg sam znao da je moj sopstveni glas. Čuo sam (svoje) reči: *Glava mi nije zarobila oči.* (Bio sam istodobno ali polusvestan da je to san.) Zatim videh: iskočiše, na pipcima izmileše uz njene gole noge oči moje. (Ona je bila takođe neodređena, nepoznata devojka.) Gledao sam ih kako mile. Čim dođoše do njenih grudi, pupovi njenih dojki pretvoriše se u moje oči. Bio sam ceo u očekivanju i ćuh svoj glas mek i tih (a koji je dolazio opet kao izvan mene): *A ja čekam spas dodira.* Odmah posle probuđenja zabeležio sam svoj san, tako verno da je *Dodir* upravo fotografija toga sna, koji je, osećam, nadumna, mistična fotografija moga života«. — Ta reč: »mistična, nadumna fotografija moga života« mogla bi se uzeti i kao formula Ratkovićeve poezije iz *Mrtvih rukavica,* te poezije koja je svojevrsni naturalizam sna, i koja u tome svom naturalizmu isto toliko sebe omogućava koliko sebe i onemogućava. Vizija je tu néma, a glas dolazi uvek odnekud *izvan* njega, ali za koji on zna da je to njegov glas. Taj glas u stvari dolazi *izvan* sna, u kome je on, ali ne potpuno, jer on je i u *polusvesnosti* da je to san, kao u poluprisustvu inteligencije i *njenoga* jezika. Glas dolazi iz toga jezika izvan sna, tako da ga on *ćuje* kao neki tuđi glas, ikao zna da je njegov (»i ćuh svoj glas mek i tih«); ali on ga ćuje na početku sna i na njegovome kraju, pre probuđenja, tako da je *jezik uvod u san ili najava izlaska iz njega:* sâm san (vizija) ostaje u potpunoj nemosti. Metaforički nadrealistički jezik, koji se tu javlja, na ulasku u san i na izlasku iz njega, jeste jezik polubudnosti ili njegove »polusvesnosti«, a nikako i jezik sna.

svesti, ali i nevernost poeziji, koja nije reprodukcija sna nego stvaranje; to je ovde reprodukcija bez tvoračke snage, jer se tvoraštvo dogodilo *izvan jezika i pre njega.* Nadrealizam Ratkovićev, u *Mrtvim rukavicama,* ali i kasnije (kada se javi u njegovoj posle-nadrealističkoj poeziji), jeste otuda prevashodno *nadrealizam sna,* pretežno opisan a mnogo manje, i mnogo ređe, nadrealizam jezika, tako da bi se, uprkos svim nenadnim nadrealističkim preobražajima jezika, od kojih su neki uistinu moćne snage, ovaj pesnik mogao da shvati kao *nadrealist bez izrazitog nadrealističkog jezika:* njegova nadrealistička metafora pretežno je opisna, tako da bi ovaj nadrealizam sna mogao da se slika: to kao da su *sadržaji* za buduće nadrealističke slike. Kao što je nadrealističko slikarstvo, upravo zbog toga što je slikarstvo vizije (»literarno« i kod najvećih, i najznačajnijih, njegovih predstavnika), veoma često, — iako ne uvek, a pogotovo ne onda kada se služi kubističkim kolažom, — standardno i konvencionalno u svojoj »tehnici«, tako da je njegova vizionarnost, koja je preobražavalačka u sferama duševnosti, ostala bez odgovarajućeg preobražaja u samom likovnom jeziku (ostvarujući se krajnje paradoksalno: kao slikarstvo revolucionarno-oslobodilačkog vizionarstva koje, međutim, govori vanredno konvencionalnim, ponekad i sasvim »akademskim« jezikom), — tako i Ratkovićevo nadrealno vizionarstvo, od jednog do drugog njegovog bdenja, u očekivanju vizije, u vizionarenju, iz godine u godinu je u masi sve izrazitije konvencionalno, i u dubokoj nesrazmeri sa vizijama koje pokušava da objavi. Reč konvencionalnog (egzistencijalno *neautentičnog)* jezika kod njega je reč *autentičnog* vizionara. Patnja njegova je patnja u ovome raspjatiju vizije i reči, vizionarstva i poezije. Tu je on sebe pesnički naslućivao, ali tu je, sa istom neumitnošću, sebe i gubio. Ako kod njega ima tolika *masa* jezičke banalnosti i konvencionalnosti (i to ne samo posle

(Uostalom, govoreći o svom otkriću automatskog nadrealističkog pisanja, u članku *Pojava Medijuma,* 1922. i u *Manifestu nadrealizma,* 1924, Andre Breton govori o ovome istom stanju: »pre nego što čovek zaspi«.) Ratkovićeva žudnja za dodirom je žudnja za snom, za van-jezičnošću. Ratkovićevo beleženje sna je pokušaj zadržavanja tog dodira, koji se međutim ne može zadržati: to je samo »fotografija«, na čijim rubovima (na početku i kraju) ima pesničkog govora. U njegovom slučaju, to nije samo nesporazum sa poezijom, već i nesporazum sa »celom stvarnošću«: »kome se god desilo«, — kaže on u ovom istom objašnjenju nadrealizma iz svog života, — »da mu je cela stvarnost u jednom velikom času postavila crn, ogroman upitnik, pun bezizlaznog očaja i ironije, taj, makar i ne znajući, poverljivo se ogrće snom«.

Mrtvih rukavica, najznačajnije njegove knjige, već i u samoj toj knjizi), to je zbog toga što kod njega ima *toliko sna:* prisustvo ovog jezičkog konvencionalizma ne poriče ovde prisustvo sna, i njegove nadrealnosti, već san upravo potvrđuje, san koji je prevashodno život u vizijama a ne u jeziku, i koji je *utoliko manje jezik ukoliko je više vizija.* Najviša patnja Ratkovićeva, koja je oplođavala pesmu isto koliko ju je i uništavala, izjednačujući život sa poezijom, i često ih zamrsujući u pesnička nerazmrsja, jeste kao patnja u snu: *san je muka zbog odsustva jezika;* to je patnja, i u najsrećnijim njegovim trenucima, jezičkog bića koje je ostalo bez jezika. Snaga sna i snaga jezika ne idu naporedo. Gde verbalna snaga uspeva da se uspostavi, san umire. Upućen traženju *spasa dodira,* ovaj pesnik išao je u san po mrtve a ne po literaturu. Njegov nadrealizam je više u stanju duha nego u jeziku, tako da osnovni razlog za njegovo odvajanje od nadrealizma u poeziji kao da je dat već samom prirodom ovoga nadrealizma sna, ovim vizionarenjem, van-jezičkim, ovom žudnjom *za konkretnošću,* za uspostavljanjem dodira, za opštenjem. U svojoj neostvarenosti, koju je doživljavao kao duboku *napuštenost,* on je zaveren opštenju, uspostavljanju dodira, a ne snu o totalnoj slobodi. Pokret njegov ne ide od jezika ka snu, kao u *pesničkom* nadrealizmu već, po imperativima *nadrealizma života,* od sna ka jeziku. Iako je i sâm pokušao da napiše automatski tekst,[33] on je takođe poricao automatsko pisanje kao obmanu, a kasnije i kao falsifikat,[34] ali njegovi argumenti protiv automatskog pisanja, na kojima je pokušavao da zasnuje svoju

[33] Takav je njegov tekst *Kočnica,* u kome ima usiljenosti ali i autentične igre verbalnog slučaja: »Iskoristiću te tako mi bubrega anđeoskog što nađoh ga u utrobi presvislog tigra, ispod mraka prašume za jedan svetli čas, za jednu zastavu satkanu od leleka — ikad ako je ponesem! Ikad ako svane teror Nadena! / Ovako mi more samo beleži pljuvačke u raboš, a ja mislim: valjda radi strave. Jer samo još jedno, uvek samo jedno, makar ne uvek isto biće odlučuje koji ću upotrebiti grob dečiji za tacnu — a gorko spletene ruke moje otrovne! . . . Prođi! Mimoilazim namerno i svesno, mimoilazim vetrove. Golub mi sa vrha bora poveri tajnu psovku: to znači da gledam«. (Ovaj tekst on je takođe dao Marku Ristiću, ali objavljen je tek posle njegove smrti, u odlomcima u knjizi *Risto Ratković* i u celini u izboru *Ponoć mene.)*

[34] »Samovoljno, namerno odbacivanje svesti — što čine zvanični nadrealisti — samo je jedno malo lutanje. I greška. Jer takvo odbacivanje svesti pre svega nije oslobođenje od svesti, već u tom pogledu samo — obmana« *(O nadrealizmu iz mog života).* »Razlika između literarnih i kliničkih ‚automatskih tekstova' u tome je samo što ovi poslednji sadrže u sebi mnogo manje falsifikata« *(O jednom međuvremenu).*

negaciju nadrealizma, ako se vide u perspektivni psihološke i jezičke strukture poezije koju je sâm pisao, deluju kao maska pozajmljena od nekog drugog, i iza koje se krije njegovo pravo lice. Lični motivi obračuna sa beogradskim nadrealistima (posle njegovog odbijanja da pristupi nadrealističkom pokretu),[35] u tome su, ma koliko prisutni, sasvim beznačajni. Čak i njegovo istinsko uverenje da mu je poziv da stihom služi borbi protiv buržoaskog sveta, a da nadrealizam »pere ruke od stvarnosti«,[36] nije tu prevashodno, ili je izvrnuti izraz najbitnijeg njegovog razloga: on se plašio gubljenja i ludila.[37] *On se bojao od demona pesničke pustolovine kao od samoga demona zaumlja.* Izjavljujući da se »tajanstveni način stvaranja čiste apsolutne poezije« ne može poreći, ali upravo zato što »ona ima da nas zamahom samosvesnog ludila zavitla u neki drugi svet, možda u naš sopstveni bezdan«,[38] on je ostajao pesnik toga bezdana, i tog »samosvesnog ludila«, po svome najdubljem prokletstvu, ali u

[35] U tekstu *Uzgred budi rečeno,* od Dušana Matića i Marka Ristića, objavljenom u almanahu *Nemoguće,* 1930, odbijanje Rista Ratkovića da pride nadrealističkom pokretu kao pokretu »homogenisanja« duha nadrealizma, propraćeno je rečenicama: » . . . Risto Ratković čije su jedine afirmacije koje nešto znače, *Večnost* i *Mrtve rukavice,* postale baš u senci onog što je trebalo da ga navede na priznanje te homogenosti, ali čije dvoličnо držanje, i ne samo u ovoj prilici, dovodi naknadno u sumnju *naše* priznanje njegovog pripadništva toj homogenosti«. — Vane Bor i Marko Ristić, u brošuri *Anti-zid (prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma), Nadrealistička izdanja,* Beograd, 1932, u prikazu nadrealističke aktivnosti pre organizovanog pokreta *(U Beogradu, pre 1930),* Ratkovićevom nadrealizmu posvećuju samo jednu rečenicu, u kratkoj napomeni ispod teksta: »Izvan grupe, u razvijanje nadrealističke misli u Beogradu, mogu se ubrojati mali časopis *Večnost* i zbirka *Mrtve rukavice* Rista Ratkovića«. To će Ratkovića, a sa njime i de Bulija, da prati do današnjeg dana: u knjizi Hanife Kapidžić-Osmanagić *Srpski nadrealizam,* izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1966, Ratkoviću je posvećena, na str. 192, jedna jedina rečenica (između zagrada) i to u vezi s njegovim odbijanjem da priđe nadrealističkom pokretu: »pjesnik koji se svojom djelatnošću u malom časopisu *Večnost* i zbirci pjesama *Mrtve rukavice* postavio (?) sasvim blizu nadrealističke individualne djelatnosti, i koji je pisao članke o srpskom nadrealizmu« (navodi se samo jedan njegov članak: *Beogradski nadrealizam: Zapisi,* novembar—decembar 1929), dok se u *sinoptičkoj tabeli,* koja pruža hronološko upoređenje francuskog i srpskog nadrealizma, ne pominju ni *Večnost* ni *Mrtve rukavice.*

[36] *Duh nove poezije i njena tehnika*

[37] U tekstu *O nadrealizmu iz mog života* tome je dat nedvosmislen izraz: »U automatskom i medijumskom načinu stvaranja ukorenjuju se vrlo lako psihopatološke pojave«.

[38] *O nadrealizmu iz mog života*

neporečnom strahu od njega, užasavajući se od pada u »sopstveni bezdan«, i pružajući mu iz godine u godinu sve moćnije otpore, tako da je njegova pesnička istorija, od *Mrtvih rukavica* preko pesme *Ponoć mene* i »socijalne poezije« do pesama pronađenih u afričkoj pustinji, za vreme drugog svetskog rata, istorija jednog dugog i mučnog samoubijanja: pokušaj ubistva pesnika u sebi kao pokušaj ličnog spasenja.[39]

[39] Njegovo shvatanje poezije kao funkcije ličnog spasenja, i ličnog nalaženja, vodilo ga je u neumitne sukobe sa poezijom, onako kao što ga je njegova vernost snu, u doba *Mrtvih rukavica*, ali i nešto kasnije, tridesetih godina, upućivala na sukobe sa jezikom i, takođe, neumitno, i sa samom poezijom. On je odlično znao, još u doba svog časopisa *Čaša vode*, da » . . . objašnjavati poeziju literaturom se ne može, životom ne treba« (u kratkom tekstu *Izvinа)*, ali poezija za njega nikad nije mogla biti drugo nego funkcija ovoga ličnog spasavanja, svojevrsna *tehnika života*, čiji specifični zakoni se zbog toga izjednačuju, do potpune duševne konfuzije, u praksi životnoj, sa zakonima života, vodeći podjednako i dezorijentaciji pesme ali i samoga života, onoj istoj dezorijentaciji o kojoj će on, na jedan način koji nije malo uzbudljiv, da progovori pred zbirkom Marka Ristića *Od Sreće i od Sna*, ističući tu (kao u ovoj zbirci ostvareno) načelo »harmonije sa stvarnošću jave«: »Interesantna je i važna činjenica da se kod g. Ristića struje nadrealizma održavaju jednom finom vrpcom artizma u harmoniji sa stvarnošću jave. Ta harmonija izgleda nužna mu je. Dezorijentacija, iako u drugačijoj lirici, odvodi g. Drainca stalno iz kafane u bolnicu, a g. Ujević, spajajući romantiku bohemstva i poniranje u podsvest savesti, pada u ruke onih koji savest na kokardi nose. Bez smisla za praktičnost biti dezorijentisan podjednako je opasno kao i orijentisan žrtvovati se« *(Čutanja o književnosti)*. On ove reči, sa očiglednom zavišću M. Ristiću što, u pesmama ove knjige, može da »lepim nemarom pređe u život transkonstrukcije«, i da tako uđe u »šareni lavirint lepo konstruisanog haosa«, izgovara u doba kada je već pisao *Mrtve rukavice*, kao onaj kome će, zauvek, biti uskraćen i ovaj »lepi nemar«, onoliko koliko mu je bio dat grč prokletstva, i ovaj »lepo konstruisani haos« (koliko mu je bila data istinska noć, kao istinski bezdan haosa), u kome je »dezorijentacija« tim veća što je manja mogućnost ma kakvog razgraničenja između života i literature ili što je grozničavija žudnja za spasenjem, žudnja koja ovo razgraničenje onemogućava. On je zavideo M. Ristiću na »smislu za praktičnost«, na onoj »finoj vrpci artizma« (koja postoji samo tamo gde se ne otvara bezdan kakav je njegov: ne zna takav bezdan za tu »finu vrpcu artizma«), u svojoj opljačkanosti koja je bila izvor njegovoga pesničkog bogatstva. Kasnije, u doba kada se obračunavao, naknadno, sa nadrealistima, zbog njihovoga stava prema njemu, pošto nije prihvatio, 1930, poziv da se pridruži nadrealističkom pokretu, on je (u tekstu *O jednom međuvremenu)*, ovaj moment »smisla za praktičnost« uzeo za glavni argument protiv nadrealista, kao argument koji potvrđuje nepodudarnost njihove poezije i njihovog života, njihovu nemoralnost ili, u najboljem slučaju, amoralnost. Tu je i sećanje na razgovor između pesnika Branka Ve Poljanskog i Dušana Matića: »Sećam se jedne diskusije između Dušana Matića i Branka Poljanskog. Kafana ‚Moskva'. Za stolom nas trojica. Poljanski: Vi, nadrealisti, ističete veličanstvo sna, a u praksi nema praktičnijih ljudi od vas. Matić: To nema veze, ja imam svoju slobodu. Poljanski: Imam je i ja, pa dozvolite: ja ovog trenutka sanjam da ovu vašu stodinarku uzimam i prisvajam. Matić: A ja sanjam da vas u tome sprečavam. Poljanski: Ne sprečavate me vi nego moji obziri, a imate li vi obzira? Matić: Imam, ali ih ne priznajem. Poljanski: Je li to moralno? Matić: Mi smo nadrealisti amoralni«. Matićevu opomenu (koju navodi u istom članku), još iz 1924, da bi bilo »smešno (i svirepo) tražiti od umetnika da svojim životom opravda svoja dela ili da ih tumači. Ja ne znam šta se time hoće da kaže i ne vidim nužnost ni mogućnost njihovog uzajamnog opravdanja. Život ima svoje zakone i svoje beskrajnosti, umetnost svoje granice i svoje slobode«, on neće, i valjda i *ne može*, da shvati kao ukazivanje na *specifičnost* zakona literature i zakona života, koji su jedinstveni samo protivurečno, a nikada u potpunoj podudarnosti, i o koje se ne može, zahtevom za njihovim izjednačenjem, *nekažnjivo* oglušiti, već to ističe kao dokaz nadrealističke amoralnosti, ukazujući na Rada Drainca, donekle i zato što je on bio u sukobu s nadrealistima, ali pre svega kao na primer jedinstva pesnika i čoveka u jednom biću, jer »makar i ne bilo nužno, makar bilo čak i šašavo, u svakom je slučaju moralnije težiti ka unutarnjoj ravnoteži svoje umetnosti i ličnog života, nego, bez ikakvog samoopravdanja, praviti umetnički avanturizam a u životu se grčevito držati antiavanturističke prakse«. (U svojoj poznoj netrpeljivosti prema nadrealizmu, on je čak poverovao i nedvosmislenoj mistifikaciji Drainčevoj iz *Rasvetljenja*, 1934: da je njegov »demonizam« egzistencijalno bio istinit, i da su na njega uticali Rembo i Lotreamon.) Ako je ovde moment *moralnosti* istaknut u prvi plan, to nije samo iz polemičkih razloga: jedinstvo pesnika i čoveka, makar i najmanja njihova »harmonija«, koja bi odolela izazovima i kobima »dezorijentacije«, može da se nađe samo pribegavanjem *moralnosti*, jer samo u njoj može da ima ovoga bukvalnog jedinstva: u poeziji, koja je *iskušavanje te moralnosti, ili objava slobode* (bezdana na čijem rubu živeo je, neko doba, ovaj pesnik, nalazeći tamo podjednako i svoju pesničku reč i svoj strah), ovakvog jedinstva nema niti ga može biti. Sa strahom od sukoba, od svih svojih »raspjatija« (koja su bila »raspjatija« u *istinskoj krvi pesnika)*, a od »dezorijentacije«, od života između bolnice i kafane, on nije prestajao da sanja ono o čemu je, s gorčinom, maštao na marginama Ristićeve knjige *Od Sreće i od Sna*, da »lepim nemarom uđe u transkonstrukcije«, ali te njegove »transkonstrukcije« mogle su biti samo izlaskom u sferu moralnosti, sve dalje od poezije, u jednosmernost »orijentacije« moralnog i ideološkog opredeljenja, koja će likovati

Izgubljen i pometen, samome sebi nepoznat i *čudovišan* u toj nepoznatosti, za samoga sebe *zver* što preza iz dubina podsvesti, iz noći tela i nagona, on nije niti može biti voljni pesnik noći, kao apsolutne negacije, jer je njena žrtva, niti pesnik apstrakcije, jer je egzistencijalno njegovo prokletstvo upravo apstrahovanje svega živog (»konkretnog«). Upućen neprestano *na sastanak sa sobom, ni mrtvim ni živim*, i sa onim mrtvima kojima nije prestajao da šalje pisma, užasnut od neprestanog rastajanja i sa dubokim osećajem *egzistencijalne krivice*, kojoj se ne može naći ni uzroka ni imena, ali koja utoliko strašnije produbljava osećanje nenađenosti, izgubljenosti, koji i jeste u njenom ta-

mnom, vanrazumskom korenu, on nije i ne može biti *po opredeljenju* pesnik nadrealističke negacije, razaranja i pustolovine, već je to *po moranju,* i u očajavanju zbog toga, kao *objekt* te negacije i tog pustolovnog (ishodom nepredvidljivog) razaranja, a ne kao njen subjekt. On pripada negaciji kao svom udesu, i utoliko pripada nadrealizmu, ali on upravo zato ne može biti *za* nadrealizam kao što ne može biti *za* ovaj sopstveni udes, već je on, po tom udesu koji je njegov samo utoliko što se produžava kroz njegov duh, *za* nadrealizam ali je, po svome nemirenju sa tim udesom, sa sopstvenim duhom, *protiv* njega, tako da, po najdubljem, sudbinskom, imperativu svoga bića on definitivno

nad poezijom u njegovim »socijalnim« pesmama, pisanim između 1935. i 1937. Iako nema nikakve sumnje da je on, *ideološki,* od najranije svoje mladosti duhovno pripadao komunističkom pokretu, i da je, pišući ovakve pesme, istinski učestvovao u radu tog pokreta, savršeno je nesumnjivo i to da te pesme, sa krajnje jasnom orijentacijom, *nisu pesme ovoga pesnika* i da čak, svojim duhom, one nedvosmisleno znače i njegov pokušaj da haos u sukobima prevaziđe: nema tu bezdana njegovog, ni tajanstvenosti, ali ni njegovog pesničkog jezika. To su sasvim slabe, skroz nevešto stihovane reportaže, kojima se priča o patnjama sveta eksploatisanih. [Takve su pesme *Potucalo* (iz 1935), *Pečalbarke* (1936), *Bez pristaništa, Belo roblje, Dete iz ormana, Beatriča,* sve iz 1937. — v. u knjizi *Dodiri;* najčešće ih je objavljivao u *Našoj stvarnosti* i često potpisivao pseudonimom *Vukadin Tripković.*] To pričanje, koje je izraz nesumnjivog njegovog ideološkog ubeđenja, jeste ćutanje ovog pesnika i ćutanje sukoba u njemu, tog pesnika koji je ili mogao da bude pesnik u sukobu sa sobom, i sa poezijom, između sna i reči, ili da ćuti. Motiv spasenja međutim, tu se produžava i dalje, ali njega kao da je Ratković u ovo doba preneo iz svoga najskrivenijeg, najličnijeg »života nadživota«, na socijalni plan: marksizam, za koji se on *opredeljivao,* gotovo od samih svojih početaka, i kome je ostao veran do kraja života, za njega je takođe jedna doktrina apsolutnog spasenja. Ako u njegovome marksizmu ima, još od *Večnosti,* nečega izvanredno primitivnog, to je od njegove ortodoksije, rođene u ovoj žudnji za apsolutnim spasenjem. To, sigurno, nisu »mrtve rukavice« koje treba da »učine čudo« na stolu, niti je to *Neko* s kojim on treba da se najzad nađe, ali to je takođe jedna metoda spasenja, u koju je on verovao, nekakvo *apsolutno rešenje.* U njemu kao da se produžava i *magijski duh,* kao duh vere u apsolutna i, zbog toga, apsolutno jednostavna rešenja. Ako je Ratković, još u svojoj tragediji *Zoraj,* objavio da u tragediju vode slučaj i novac, kasnije je on odbacio ovaj slučaj, nalazeći sve odlučnije apsolutnog uzročnika svega u novcu, tako da ekonomski problem postaje apsolutan i, svojom apsolutnošću, integralni metafizički problem, a njegovo rešavanje jeste i rešavanje »kozmičke zagonetke«. On, koji je u *Časi vode* isticao, direktno se suprotstavljajući, sa ironijom, »kosmizmu« modernističke lirike: »Kozmička zagonetka je komična zagonetka«, jeste onaj koji je, još u *Večnosti* (u četvrtom broju, u članku *Za crvenu metafiziku),* pisao kako se »više ne sme pasti u grešku, ni svesnog ni podsvesnog, verovanja u mogućnost intelektualnog rešenja nekakve kozmičke zagonetke. Treba je rešavati socijalno«. Ovo »socijalno« rešavanje »kozmičke

ne može biti *ni za ni protiv nadrealizma.*[40] Njegov stav prema nadrealizmu nije u prvom redu stvar literarnog, a još menje ideološkog opredeljenja, ma koliko da ga je on i sâm kao takvog predstavljao, pa se čak i ne iscrpljuje problemom nadrealizma, već je to, u suštini, njegov *stav prema poeziji uopšte.* Nadrealizam, u njegovom pesničkom iskustvu (a ne u njegovom kritičarskom rečniku pretrpanom pozajmicama i svakojakim sofisterijama dana), jeste sinonim za poeziju: to nije »automatski tekst«, sa kojim je on uporno, i kao u nekoj samoodbrani, hteo da ga izjednači, već je to *sopstveni bezdan,* noć i negacija. Ima u njemu zazora od poezije, i ima nagonski slepog, zaista samoodbrambenog pokušaja da se taj bezdan, sa svim zaumljem kojim on preti, nekako »veže« za nadrealizam i da se, zajedno sa njim, *likvidira.* On se sa poezijom nije nikada usaglasio, jer se nikada nije usaglasio sa negacijom i sa smrću: poezija, sve i kada nije nadrealistička, svojim metaforičko-preobražajnim bićem podra-

zagonetke jeste apsolutizovanje socijalnog problema, tako da socijalna zagonetka postaje kosmička zagonetka. Duh će sebe rešiti samo oslobađajući se od materije, a materija likuje u *kapitalu,* u kapitalizmu: »Kroz sve vekove strujala je bajka o nekakvom oslobođenju ‚duha' od ‚materije', ali nikada ti propovednici nisu smeli videti da se duh od materije može osloboditi samo materijom. Tek se u marksizmu shvatilo da je materija duhovna hrana a ne ogledalo njegove uzvišenosti. Shvatilo se jedanput za svagda da su sve te filosofske i pesničke propovedi samo lažno izvinjenje što se i dalje ostaje u logoci kapitala, dakle stalnog, prikrivenog porobljavanja duha materijom«. Ovo bezazleno izjednačavanje materije sa *kapitalom* nameće mu zahtev za rešavanjem »kozmičke zagonetke«, ali i za oslobođenjem od materije. Očajan valjda što svoje sopstveno telo, u kome je nalazio najdublje patnje, ne može da oglasi za ovakav »kapital«, i tako da razreši sve svoje sukobe između duha »spasa dodira« i reči, između svoga tela i svog bića, on je sebe ovde, u doba svojih »socijalnih« pesama, jednostavno prebrisao. On je tu emigrirao iz sebe, iz svoga duhovnog problema, u svet ekonomske bede. Zato su njegove »socijalne« pesme, kao znak prihvatanja izazova na društvenoj ravni, nesumnjivo izraz njegovog pokušaja emigracije iz njegovih »jezivih raspjatija krvi« i poezije, pravcem ka ćutanju. One nisu ništa manji zahtev za pesničkim *ćutanjem, odbijanjem poezije u ime spasenja,* od njegovoga intimističkog, simboličkog novoromantizma ili, kasnije, od njegovih gubljenja u pustinjama konvencionalnosti, u vreme kada je pisao pesme za zbirku *Sa Orijenta* (izd. *Novo pokolenje.* Beograd, 1955), ma koliko da pripadaju jednome sasvim drugom *tipu* poezije. Put Ratkovićev je zbog toga, preko intimističke njegove lirike, posle nadrealizma i dramski napregnute njegove poezije iz pesama *Sinu* i *Zver-jagnje* (pesma *Neko* već je pokušaj »smirivanja« duha i izraza), preko »socijalne« poezije i poezije *Sa Orijenta,* put napuštanja poezije u traženju ličnog spasenja, u odbijanju sukoba u koji ga je ona uvlačila.

[40] »Definitivno nisam ni za ni protiv nadrealističkog pokreta« *(O nadrealizmu iz mog života).*

zumeva negaciju, pa u tome smislu i saradnju sa smrću. U svojoj egzistencijalnoj neprilagođenosti (i neprilagodljivosti), zavađen sa telom a osuđen na njega, i nepomiren sa rečju jer u želji za najkonkretnijom mogućnom stvarnošću, za produžetkom života vizije iz sna, veran obećanom i naslućenom a ne onome što je nepoznato, pustolovno, on nikada nije bio istinski pustolov, čak ni onda kada je, u doba *Večnosti,* i druge i sebe pozivao na pustolovinu, ali zato je i poeziju pronalazio jedino u časovima kada je gubio i poslednju snagu otpora bezdanu i noći. Zbog toga se poezija kroz njega objavljuje samo na trenutke: njegova metafora ume da dostigne najblistavije visine srpskog pesničkog jezika, ali to su samo trenuci, izgubljeni u moru banalnosti, samo munje blesnule magnoveno usred tog mrtvog mora, te poetske neprodubljenosti koju podržava strah od bezdana, od ludila, od daljeg rastajanja i raslojavanja, od iščezavanja željenih, a nezadrživih, vizija, od sebe obećanog u njima. To su munjevite objave nadlogičnog i alogičnog, na samom rubu bezdana, najčešće s velikom snagom iznenađenja, u vidu paradoksalnosti:

Podigni ruku da se probudim iz ove svesti,

izvrtanjem pojmova (svest je ovde san, a san je buđenje), munjevitim poricanjem ustaljene ravnoteže i ustaljenih oblika svesti, kao u njegovom stihu, takođe u pesmi *Ponoć mene* (napisanoj pošto je konačno napustio jezik nadrealizma iz *Mrtvih rukavica,* ali ostajući, zauvek, osuđen na svoj nadrealizam *života nadživota):*

mrtva si, a tebe nema.

Tu se ovo poricanje, ovo izvrtanje čitavog uobičajenog poretka stvari, dozvano nemirenjem sa smrću (kao da tek tu, u smrti, *prirodno* je da mrtvoga ima, pa otuda zaprepašćenje što ga nema, iako je mrtav), iskazuje isključivo posredstvom ovog jednog jedinog »a«, te jedne jedine reči (samo od jednog glasa, i samo za jedno slovo), koja nikada neće da se razmnoži verbalnom bujicom, da izazove potrese i pometnje u samome *poretku jezika,* da pređe u trajnija metaforisanja, a najmanje vrtlozima koji bi reči potpuno oslobodili od ropstva strukturi jezika konvencionalnog opštenja (ne-opštenja), i to čak i u doba nadrealizma njegovih *Mrtvih rukavica* i *Večnosti,* kada je sa Monijem de Bulijem zajednički pisao i stihove:

Dosta da voda zamiriše suncem
pa da se pobuni neko, petlova puno,
da zajeca čaršav beo poda mnom
neminovno, neminovno.[41]

Nadrealistički ideal razaranja jezika svesti, ali i konvencionalnog jezika svakodnevnog opštenja (ne-opštenja), kome je u nekoliko mahova, u doba *Večnosti* i *Mrtvih rukavica,* pokušavao da se potpuno preda, ostao je suštinskom biću njegove pesme stran, tako da je to pesma pretežno racionalnog, pa i sasvim konvencionalnog, jezika kojim se iskazuje oblast nadlogičnog izvanredno posredno, i u trenutku ne dužem nego što traje objava ovoga paradoksa u duhu, tog naglog izvrtanja reda stvari, za koje dovoljna je ponekad samo jedna reč, čak samo jedno slovo. On je život nadživota, kao logiku nadlogičnog, nalazio prevashodno u paradoksu, u ovakvom sudaru natpojamnog (i uvek kao u zaprepašćenju) sa konvencionalnom svešću, ali gotovo uvek u okvirima te svesti i tog jezika, od kojih je izvorni paradoks neodvojiv onako kako je i samo čudo (koje je ovaj pesnik sanjao kao čudo apsolutnog dodira, i apsolutne egzistencijalne konkretnosti, kad *biti konkretan* znači, za njega, izgubljenog, čudo nad čudima) neodvojivo od konvencionalne svesti, to čudo koje se, kod Ratkovića, javlja nedvosmisleno kao *unutrašnja* negacija te konvencionalne svesti i zato kao najviši oblik konvencije. *Čudo je izvrnuta mrtva rukavica konvencionalizma.* Ono je preneraženje konvencionalne svesti, iznenadna zabuna u koju ona pada, ali zabuna koja podrazumeva (i čuva) tu svest i njen jezik. To je, neizmenljivo, kod Ratkovića uvek u znaku zaprepašćenja:

Ja nalazim noć na istom mestu
Na kome je i sinoć bila

(Živi vetar),[42] ali u samom srcu ove najkonvencionalnije svesti čiji jezik, ostajući nepromenjen u svojoj osnovnoj strukturi i u ovakvim trenucima, svevlasno se produžava i posle toga, najčešće rastačući magiju poetskog, nađenu u ovakvim, magnovenim pesničkim buđenjima, padom pesme (posle tih buđenja) u

[41] Pesma *Ipak.*
[42] *Srpski književni glasnik,* 1929, XXVIII, 6; *Dodiri.*

eksplikaciju, *u pričanje* koje je utoliko jače ukoliko je veća slabost za ma kakvo stvarnije sažimanje u jeziku, za metaforički preobražaj (ili ukoliko je veća strepnja ovog pesnika da će, tim preobražajima, prepuštajući se njima kao pustolovini, izgubiti svaki, i onaj najslabiji, dodir sa svojim vizijama).[43] Čudo u konvencionalnoj svesti je zbog toga, za ovog pesnika, tajanstvenost u najobičnijem, jer »možda je samo prostota stvarno komplikovana. Naša je običnost najšareniji lavirint u kom se gube samo oni koji imaju pasoš«, ili, još određenije, i sa neopozivošću: »Onde gde je stvarnost gola kao bandera osetili smo tajanstvenost i obratno«.[44] To je poricanje »gole« stvarnosti, u ime tajanstvenog, ali to je i poricanje tajanstvenog (u ime te »gole stvarnosti«). Nema tu razrešenja, putem ka nekoj »goloj« stvarnosti (konvencionalne svesti), niti putem ka ovom »tajanstvu«, jer uopšte, za ovoga ukletnika, nema *nikakvog* razrešenja. Utoliko više ima, kroz oticanje konvencionalnog (banalnog) jezika, iz godine u godinu kod njega sve banalnijeg, ovih *trenutaka zabune u paradoksu,* kroz magnoveni sukob, čiju magnovenost jedino je mogla da dopusti ova duša željna dodira, i nalaženja, a užasnuta od svakog otelotvorenja isto koliko i od svakog sukoba, od svakog rastajanja, od svakog daljeg stepena rasturanja. To su, u Ratkoviću, kao neka *lucida intervalla,* u ovom oštrom sudaru logičnog i vanlogičnog, uvek ovako paradoksalistička, i neodvojiva od izvesne patetične teatralnosti kakvu je neumitno u isto doba, s Ratkovićem, pronalazio čitav modernizam pesničke boemije, kroz gubljenja što podsećaju na mutna, bezvoljna oticanja *maticama alkohola,* u pokušajima da se jezička konvencionalnost, koju čuvaju i nose talasi slabosti, nadvlada patetičnim gestom, buđenjem iz ove obamrlosti samo u trenucima ovakvih humorno-paradoksalnih razvedravanja. *Mo-*

[43] Tako posle navedenog stiha »mrtva si, a tebe nema«, u pesmi *Ponoć mene,* slede stihovi: »Zašto mi ne dođeš . . . / Ta znaš li kako si obećala / Češće da ćeš se meni javljat . . .«, čija konvencionalnost kao da ponavlja onu iz pisama ojađenih ljubavnika, sa periferije, spremnih na Ratkovićevo »soda-samoubistvo« (sa nešto ironije mogla bi se lirika ovakvih stihova nazvati *soda-lirikom)* i u čemu čak ima nečega banalno »šlagerskog« (posebno naglašenog upotrebom glagola u obliku supina). Sve što je bilo svezano u čvor paradoksa, u stihu »mrtva si, a tebe nema«, ovde se bezuteśno rastače u slabosti koja je neporečna. (Usiljenost, koja se ne retko javi, delo je te slabosti, kao i u ovoj pesmi: »I osećam da ležiš povrh zelenih suncokreta, / U zelenoj košulji, / *Prevrnutim* očima«: vulgarnost (»prevrnutim očima«) slike i izraza delo je te usiljenosti iz slabosti.)

[44] U časopisu *Čaša vode.*

dernizam, kome je od početka davala otpor njegova pesnička svest (a takođe i njegovo *moralno* opredeljenje), ući će u njegov duh upravo *na vrata ovog teatralno-patetičnog paradoksalizma,* gotovo sraslog sa njim i neodvojivog od njega, jer osuđenog, u svojoj nemoći pred zadatkom *dubinskog* savladavanja konvencionalne svesti i konvencionalnog jezika, da poeziju traži od trenutka *zabune razuma,* od ovakvih trenutaka paradoksa.[45] U Ratkovićevoj poeziji, međutim, paradoksalnost ovog tipa »mrtva si, a tebe nema«, nije stvar literarne taštine, i zbog toga ne prekoračuje nikad granicu usiljenosti, već je stvar ovih *zaprepašćenja* do kojih je on dolazio u svojim bdenjima, u svojoj žudnji za konkretnošću, *za smirivanjem,* potpunim, u njoj. Sva turobnost njegova, sva mračna i teška »ozbiljnost« kojom se on tako odlučno razlikuje od pesnika modernizma (koji su sebe tražili, nalazili i gubili na putu ka idealu lakoće, nemara i nehaja, zaborava, sa nečim narcistički-igračkim, ali i kapriciozno-kaćiperskim u stavu), jeste od ove žudnje za uspostavljanjem konkretnog, u strahu od apstrakcije u kojoj je, sigurno, on video produženu ruku smrti, nalazeći tu i svoj zazor od poezije, ravan njegovom zazoru od smrti i negacije.

Još pre 1931, u doba kada je, posle nadrealizma *Mrtvih rukavica* i *Večnosti,* živeo svoja »jeziva raspjatija krvi«, svoju nemogućnost pristanka na život, svoja duboka i potresna *egzistencijalna nesnalaženja* (pesme *Sinu, Neko, Zver-jagnje),* on je znao za ovaj zazor od poezije, za strah od potpunog prepuštanja silama jezika: uvek ima tu kod njega neka sila represije, neki otpor punom otvaranju, punom prepuštanju snazi poezije. Duh neke uplašenosti, zazorljivosti, turobne i čuvarne »ozbiljnosti«, koja želi da sačuva viziju iz sna, i da čitav život pretvori tako u nekakav život kao u snu, sa ovim vizijama, kida tok jezika, ne dozvoljava polet reči, čini reč krtom i tvrdom, nesavitljivom, nepodatnom drugim rečima (rečenici), ali i sve dublje, sve neizlečivije *tuđom,* jer neusaglasivom sa duhom ove vizije iz sna, s onu stranu jezika, i, uopšte, ma kakve materijalizacije. »Jezivo raspjatije krvi« Rista Ratkovića zbog toga je, u suštini svojoj, ovo *raspjatije između vizije i jezika, između*

[45] Najdalje je u tom išao pesnik Ranko Mladenović, nekada najpoznatiji po svom stihu (iz zbirke *Zvučne elipse,* Beograd, 1923): »Sam na svom koplju svoju glavu nosim«. Isto će se, međutim, javljati i među pesnicima koji su pokušavali da poreknu modernizam — kod Lj. Micića i, još izrazitije, kod B. Ve Poljanskog.

mističkog života u snu i poezije, koju je on prihvatao (još u doba *Mrtvih rukavica)* samo kao sredstvo tog i takvog mističkog »života nadživota«, ali neumitno uvek osuđen na sve dublje nemirenje sa rečju, u znaku velike, i razdiruće, protivurečnosti između duha svoje poezije i njene reči. Sve nematerijalno u viziji, koja je pre svega vizija duha, duh a ne predstava kojom se on kazuje ali na koju je nesvodljiv, i koja ga neizbežno ne obuhvata u njegovoj totalnosti, ostajući uvek izvan njega (tako da i najvernije ponavljanje te predstave nije i ponavljanje čitavog njenog duha, pa se doživljava kao njegova izdaja), ovde je u protivstavljenosti, čak dramski zaoštrenoj (u najvišim trenucima Ratkovićevim) rečima koje se ukazuju svesti ne samo kao nedovoljne već i kao pogrešne i, u toj svojoj pogrešnosti, *teške i nepokretljive, kao neka slepa materijalnost,* bez sopstvenog izvora kretanja. Ukoliko je Ratkovićev duh odlučnije ovaj duh bdenja i vizionarstva, od vremena *Mrtvih rukavica* preko njegove najcrnje noći, provedene u čekanju vizije mrtve žene, do arabijske noći u kojoj je video kako lutaju mumije (jer je tamo naučio da »pustinja ni noću ne spava«), utoliko je njegova svest o ovoj gruboj materijalnosti reči veća, i utoliko je objektivno veća i sama ta materijalnost, probuđena njegovom željom za materijalizacijom vizije, za njenim prevođenjem iz sveta senki u svet stvarnosti, kome kao da više i nisu potrebne reči. Pesma Ratkovićeva tako ne nalazi se u usaglašavanju duha i reči, već upravo u njihovom neprestanom razilaženju, kao u nekakvom neprestanom njihovom *mimohodu:* ona je, u sudbonosnom, i sudbinskom, smislu (kroz trpljenje koje ga je upućivalo ćutanju ili pisanju samo s pola snage, u dubokoj mrzovolji, i nekako kao *od bede),* nekakva *razroka rabota,* a »posla« ovog pesnika, dok s mukom ređa i sastavlja te reči kojima se pokret teško daje, zaista su nekakva »ćorava posla«. Ono, čak, što ovde peva, nije reč duha, niti duh reči, već upravo ovaj mimohod, ta *razrokost duha i reči,* u nemogućnosti njihovog nalaženja što je kao nemogućnost oca i sina, sna i jezika, vizije i tela, a uvek ista nemogućnost koja biće pesme potiskuje u dubinu, otkrivajući u njemu nešto gorko pečalno, sirotinjski opljačkano, skučeno, prokleto, ubogost koja je lišena ne samo svake lakoće pokreta (onu koju najčešće poznaje nadrealistički pesnik, i koja zato kao da ulazi, automatski, u definiciju njegove prirode), već koja je lišena i svake veštine, svakog znanja govora (ne samo pesničkog). Ima tu jedna mutavost, na površini pesme, u njenom tekstualnom sloju, kao da je genije poezije pristajao na ovog pesnika *samo kao na*

mutavca, oduzimajući mu, od jednog do drugog kruga patnje, nerodnosti, mučne i mučaljive jalovosti, svaku moć govora pa čak i svako *znanje* pisanja, dovodeći ga do na samu granicu neznanja i nepismenosti, i obnavljajući u njemu, posle svega, i posle sloma svakog nauka i veštine, tamnu i tešku *veru u zapretane magijske moći bića* koje treba osloboditi, veru što ustaje jedino sa dna potpune nemoći, tamo gde su sva druga sredstva iscrpena, onako kako se vera u čudotvorstvo rađa samo u pustinji: gde nijednog izvora nema i gde *žedna voda*[46] zato ne prestaje da peva u telu. Ako ga je vizionarstvo, u snu traženja »spasa dodira«, bacalo u nevolje sa govorom, u pustinju *žednog jezika,* patnja koju je nalazio u bezdodirju, u nemogućnosti materijalizacije bića koje je dozivao (i koja je jedna od najtragičnijih u srpskoj modernoj poeziji), kao da ga je, uništavajući sve, svako znanje i pismenost, vraćala prvobitnim slojevima kulture, samim magijskim slojevima bića. Nadrealnost poezije Rista Ratkovića, tog pesnika koji nije prestajao da ponavlja, u svakoj prilici (i to od početaka svojih), da je i duh, takođe, samo jedna materija, u materijalizmu neporečnom ali i neporečno sasvim intelektualno primitivnom, ta nadrealnost ima u sebi nečega okrutnog, pa čak i nekog prvobitnog duha sujeverja, onoga što iz arhetipskih slojeva bića vaskrsava duh vračara i gatara, duh koji ne uspeva da ga potpuno uzme pod svoje, kao pod vlast neke druge svesti, ali kome ipak ne može ništa ni podsmeh kome ga je on, još u doba svoje *fantom-babe* (iz *Mrtvih rukavica),* koju je čuo kako tka njegove stihove na svome mađijskom razboju, pokušavao usrdno da izvrgne, mešajući tako strah, bdenja i vračarsko-magijska svoja stremljenja sa podsmehom i svakojakim sredstvima ruganja. Smrt žene koju je voleo, u doba kada više nije bio nadrealist, produbila je ovu patnju od rastanaka, tako da je svaki rastanak, i kasnije, ostajao uvek rastanak sa njom,[47] upućujući ga najnižim sferama duha, sferama okultno-magijske kulture koje su, međutim, bile njegove sfere i pre toga, još od 1924, kada je počeo da piše *Mrtve rukavice.*

Protivurečje duha i reči pesme, materije njenog bića i materije njenog jezika, ovde je protivurečje mističkog duha nepomirljivog sa jezikom: ono je osnovna i poetski najznačajnija

[46] Pesma *Luminal.*

[47] »Rastanak nije više bio sa njom, ali ma s kime se rastajao, to je bivao rastanak sa njom« *(Dve zore,* u zbirci *Sa Orijenta).*

odlika Ratkovićeve poezije, kao poezije koja se ne iskazuje rečima već kroz njih i mimo njih, pa čak i *protiv* njih, i koja je tu, kao poezija dozivanja izgubljenog duha, našla osnovno jemstvo svoje jedinstvenosti i svoj grob. Sa sobom neusaglašen, i kao u mukloj zavadi koja ga je bacala u stanja duhovnog mrtvila, on je ostavljao stranice banalne, i beznačajne, ali nesumnjivog unutrašnjeg zračenja: njihov život je duboko skriven, kao život produžen u tamnoj dubini ugljenisanog drveta, na čistoj poljani, na pustome (i gluvom) proplanku, koji je ošinuo grom. Sve je to, u jeziku, po površju pesme, garež, ugljenisanost, spaljenost, pepeo, a u dubini njenoj, ispod te gareži, neko potajno strujanje *skrivenog života ili — skrivene poezije,* koja se zelenilom svoga produženog proleća, punog bolećivosti, u dubinama produžava, osuđena na te dubine, kao na život u tajnosti. To je nežnost čiji izraz je od izvanredne grubosti, i tvrdine, muklosti, aritmičnosti, mucanja, polupismenosti: potisnuta nežnost ovoga pesnika koji je bio osećajniji, i vidovitiji, od mnogo kog značajnog srpskog pesnika novog veka, ali koji je bio *najpotisnutiji među njima,* kao da je prognan na periferiju sopstvenog duha da tamo, u čamotinji i čemeru, pod naslagama paljevine, bez reči, ovako *u tajnosti* vodi svoj život. Taj tajni život, bez reči, zaista se daje samo protivurečno svom izrazu, kao lepota tajnoga lica iza maske rugobnosti, nezgrapnosti, koju nikakva snaga (a najmanje ona, sasvim slaba, Ratkovićeva) sa tog lica zderati nikada neće. *Ratković je Ratkoviću uskraćeni Ratković,* onaj koji neće prestajati samome sebi da poručuje (najpoverljivijim glasom): »Na svakom stepenu svesti možemo se probuditi«, ali koji je, svejedno, ostajao u trajnoj usnulosti (kao da su ga urekle *suđaje* na rođenju, da se sa sobom nikada ne sretne), za sebe neimenljivi *Neko* koji je uvek tamo gde je on, koji sedi za stolom sa njim, ali sa kojim se, — u ovome snu u kome je snevač što samoga sebe sanja, i bivajući i subjekt i objekt, u rascepljenosti što ide sve do trenutaka shizofrenog udvajanja i, kroz njih, vaskrsava duševni mit o dvojništvu, — on nikada neće stvarno naći niti se sa njime spojiti, nalazeći tu samo pogruženost, ćutanje:

Ćutimo tako oba dugo,
Pogledamo se samo katkad, tiho i tajno.
Onda se javi lice drugo.
Ali nikad oko glave da mi je sjajno.[48]

[48] U pesmi *Neko; Zapisi,* 1930, god. IV, knj. VII, 5. (v. u knjizi *Dodiri.)*

Osećanje koje se rađa kroz ove zle strepnje, kroz strah od sebe kao od utvare, u ovom utvarnom životu sna bez pravog probuđenja, jeste osećanje ličnog zaostajanja za sobom, nedostojnosti, veliko Ratkovićevo osećanje krivice: sukob između želje za dodirom i svesti o bezdodirju, između vizije i reči, u ovome Ocu bez Sina i Sinu bez Oca, pesniku bez pesme i pesmi bez pesnika, u tome prećutanom, a prisutnom ipak *Nekom* za sebe samog, projektuje se ovim osećanjem krivice zbog sopstvene nepotpunosti, *zbog bića koje ostaje negde napolju.* Biće je ovde napušteno biće, a krivica pred njim je krivica zbog slabosti, nemoći da se ono zaštiti, da se dovede do svoje istine i punoće. To biće može da bude otac, koji se javlja u njegovoj svesti kao otac u opasnosti, ili mrtva njegova sestra, Maruša Ratković, mrtva majka, mrtva žena, ili jednostavno taj *Neko* (ta neodređenost u očajanju zbog nje), i kojima on neće prestajati da piše pisma, u ovoj dubokoj žudnji za njima, i pod njihovim pogledom koji je ili ravnodušan ili pun prekora.[49] Pred svakim od ovih mrtvih, koji

[49] Ravnodušnost je tu, izgleda, ravnodušnost idealne celine prema njegovoj žudnji za njom; *ideal* je uvek tako »ravnodušan«; prekor je projekcija osećanja krivice, doživljene u dubokom strahu, zbog svoje *nemoći* da nešto preduzme i učini da bi se sve rastavljeno ponovo sastalo, da bi onaj *Neko,* — koji je izvan njega, a koji menja lica: jednom je nepoznati Neko, drugi put njegova mrtva žena, mrtva sestra ili mrtav otac, — ponovo sa njim činio *jedinstveno biće.* (Prekor je prekor nedosegnutog bića jedinstva: od njega su ostali samo delovi, najčešće mrtva ruka na stolu, koju doziva želja za dodirom, ali i ova svest o razbijenoj celini, ta ruka kao jedini fragment koji je ostao od te celine. Tako je u pesmi *Neko:* »I odjedanput, posred noći, / Kada se iz postelje izvukoh i topla sna, / Stadoh, ne mogoh dalje poći: / Neko, pored tebe, bled i bez sna! /—/ Nesta, al kad se vratih sebi / Ruku jednu, samu ugledah za stolom tada, / I, da me noć zgrabila ne bi, / Sedoh kao kad zvezda pada. . . / . . . / Tiho, da ni anđeo se probudio ne bi, / Počeh da pijem kafu, od sinoć zaostalu. / Da li to beše samo san u sebi? — / Tek, neko mi je treso ruku, svu uzdrhtalu.« Krivica u sukobu sa stvaranjem, kao u sukobu Oca i Sina u samom Ratkoviću, iskazuje se i kao krivica pred mrtvim Ocem, koga (u *Mrtvim rukavicama)* vode na streljanje, u istoj pogrebnoj povorci koja mu majku nosi na groblje. Tamo mu se »prikazuje« mrtva sestra: »Gledala me je *prekorno,* kao da je htela reći: zašto se ne buniš? — pa je zatim prišla ocu i očajno ga tešila«. Taj prekor čak meša se s ravnodušnošću, kao u tekstu *Pismo,* jednoj od poslednjih Ratkovićevih stvari *(Književnost,* januar 1953), gde je opisan susret sa mrtvom ženom. (»On kad je spazi, iznenadi se, mada ne znađaše da je pokojna. Utoliko više začudi ga njeno držanje, koje beše izazivački prekorno. Činjaše mu se, uz to, da je prema njemu i ravnodušna«.) Mrtvima on piše pisma: sestri (u *Mrtvim rukavicama): »Maruši Ratković / Zvečeći hodnik zlatnih odeždi / Nebo / Dođi na ovaj vir — Ćekaću te u hlebu«,* ili ovoj ženi, iz teksta *Pismo* takođe. Ona mu i zakazuje sastanak, mada mrtva: »On odjuri. Išao je opet nekim razvaljenim parkom. Okolo su padale trule grane. I stalno se spoticao o neka

je uvek onaj drugi njegov deo, njime neobuhvaćen i što *luta* izvan njega, u ovome osećanju krivice zbog nemoći da magijski vaspostavi ono što je razbijeno, da se suprotstavi neimenljivom, nepojmljivom nasilju, onaj uvek *nedostojni* brat, otac, sin, a u stvari taj Ratkovića nedostojni Ratković smanjuje se, uranja u sopstvenu nedostojnost, pokretom kojim se puž uvlači u svoju školjku, kojim se unezvereni, samoćom i tišinom, gluvilom noći progonjeni pacov zavlači u svoju rupu, u sebe samog, u »san u sebi«, i kao u težnji da se smanji još više nego što se smanjio, da se sav izgubi, potre, stopi sa svojom noći i kao telo i kao duh, i da od njega, umesto njega, ostane samo njegova žudnja za dodirom, njegova iz ove tmine pružena ruka. Pesma mu je ta iz tmine u tminu pružena ruka, ali ruka koja ništa ne nalazi, nalazeći samo prazninu, ruka nedodira i nedohvata, kratka i ružna, nespretna i gruba i za njega samog, u toj svojoj nemoći, *ruka ružna od patnje,* od nenađenosti, od samoće, izobličena i izujedana jalovošću, ali koja, ovako uzaludno ispružena ka tom najidealnijem dodiru, koji je sama vantelesna apsolutnost, kao da protivrečno sebi, i svime *onim što ona nije* (što ne nalazi), kazuje to idealno biće.

Zaista nema pesme, u ovo doba, koja je u toj meri materijalna, do grubosti, teška i nezgrapna kao ova ruka čija rugobnost raste od bezdodirja, nespretna i uvek kao u svetlosti što potkazuje tu njenu *tešku, nespretnu materijalnost,* — tako da reč njegova, u ovoj teškoj materijalnosti što ne dozvoljava nikakav preobražaj i nikakvo sjedinjenje, teško se povezuje sa drugim rečima, pa je Ratkovićeva pesnička rečenica bukvalno

gnezda, puna goluždravih ptića«. To drugovanje s mrtvima je život u snu, a san je emigracija iz života u »život nadživota«, u misticizam koji će, najpre, obnoviti u *Mrtvim rukavicama* magijsko-mističku psihologiju plemenskog sveta, s nedvosmislenim otiscima iz misticizma ruske literature, njemu najbliže, a zatim, kasnije (posle njegovog boravka u severnoj Africi, za vreme drugog svetskog rata), i misticizam Istoka, čiji izvesni akcenti javljali su se i ranije, a na kojima je on insistirao atmosferom i motivima, u knjizi *Sa Orijenta,* ali je to uvek ova žudnja, u strahu, za idealom jedinstva, *pod pogledima prekornih i ravnodušnih mrtvih.* To je, literarno, *mistički romantizam sna,* verovatno najizraziliji u srpskoj literaturi između dva svetska rata, i najautentičniji: izgleda, čak, da je upravo autentičnost ovog mističkog romantizma i razlog zašto ga Ratković nikada nije razvio u jedan potpunije i šire zasnovan literarni i pesnički sistem, ostajući i tu samo na osnovnim beleškama, na uglavnom površnim fiksacijama stanja koje ovaj život u snu, sa mrtvima, u osećanju krivice i strahu jedino dozvoljava.

kao skrpljena, s jedva povezanim rečima što podsećaju (ponavljajući se često pa čak i rimujući se same sa sobom) na komade spečene ilovače, u svoj njihovoj sirovosti; i, istovremeno, i po paradoksu onoga raspjatija njegovog, nema pesme koja u toj meri zrači svetom nematerijalnim, sa atmosferom prezasićenom magijom i okultizmom ali i sa nečim van-obličnim, providnim, što je kao vazduh:

jer nebo i zemlja plotom su pregrađeni
i laje privezan pas
u moje telo zakopan.[50]

Ta surova i gruba, napadno neodnegovana, *zapuštena,* kroz zube procеđena reč, osuđena na posrtanje iz jedne u drugu muku jezika (ne retko i gramatike), iskazuje posredno, *antitetički,* nežnost koju ne nalazi, ali tražeći je, i koju kao da »ima« njenim odsustvom. Uvek na sredokraći između te teške materijalnosti reči (koja ponavlja materijalnost tela, »zemlje«, i kroz nju osećaj njegov osnovni: osećaj zarobljenosti u tom jedva pokretljivom telu što se vuče ivicama periferije života, bića i sveta), i te slobode, kao *u vaznesenosti* u kojoj bi se sva tela (a među njima i telo Ratkovićevo) pretvorila u nekakve duhove što blude vazduhom blage, nadrealne svetlosti, u vizijama koje su najzad došle do svoje punoće, on je pesnik koji je vezivao sebe u grčeve kao u čvorove ćuteće patnje i jezika, osuđen na ova uzdizanja, nadom, i padanja i beznađe, ostajući u stalnom iščekivanju velikog čudotvornog preobražaja do kojeg, međutim, nije dolazilo. Njemu nije bila uskraćena vizionarna moć istinskog mističara, ma koliko da je sebe ubeđivao: kako s mistikom nikakve veze njegov duh nema,[51] ali njemu je bila uskraćena snaga *da prati* tu svoju sopstvenu moć, da joj se u potpunosti, čitavim svojim bićem odazove: *noć je bogojavljenska, ali nebesa se nisu otvorila:*

[50] U časopisu *Večnost,* br. 4; u *Mrtvim rukavicama* drugi i treći stih su (bez opravdanja) spojeni u jedan stih.

[51] Čak je i *poenta* pesme *Ikona* upravo na tome izgrađena: »Inače, ti znaš: / u Boga nismo verovali / ni ja ni ti. / I zaista nema to sa njim veze / što želim / pred slikom tvojom kandilo da palim«. U pesmi *Ponoć mene* ide to do dirljive naivnosti i nespretnosti: »Osetim i dah tvoj i miris predsmrtni. / Tamo gde se nadao ne bih. / I srce mi je još sposobnije / Za otkucavanje tajnih znakova duha, / *Duha ili druge materije.* / Ono čini da noću katkad moram zatvoriti vrata od sobe«.

I najednom opazih: glava.
Pognuta, i kao anđeo nepomična je.
Preda mnom bezvoljna je glava,
Zarobljena je mnom nevoljno, i umorna je

(Neko). Duh poezije je tu, ali ne i njegova reč. On je tamo gde će analiza, i najpovršnija, lako naći nedovoljnost, pa čak i *bedu izraza,* mucanje kao u ovim stihovima (ali gde je, ipak, neporecivo njegovo tamno prisustvo), i gde je on, i sâm, nalazio sopstvenu slabost, znak one neumoljive lične nedostojnosti, osećanje koje vuče iz mraka u mrak i biće osuđuje na prokletstvo kruga, ka potpunom utapanju u ovu »mirnu pustoš«, kao u bekstvu od ovoga razdiranja:

Pa tako treperim i venem,
Slutim i hoću da mi se neko tada javi,
Tišinom drhtim: a to čeznem
Da se u moju mirnu pustoš niko ne javi,[52]

što njegovu strofu, jedva završenu (pa mu se strofa, kao i telo, jedva drži na okupu), završava kružno, čak i ispod njemu datih izražajnih mogućnosti, kad se uveličava ova *postiđenost,* u saznanju sopstvene nemoći i nedostojnosti, sopstvene nespremnosti, i kad ona, unoseći u biće strah i pometnju, otvara vrata dekoncentraciji, nedorečenosti i ponavljanju, kao jalovom pokušaju rimovanja istom rimom (»javi«, iz drugog i četvrtog stiha),[53] tako da svest o nepromenjenosti (zaista nebesa se nisu otvorila), tu gde on ostaje »i dalje ipak isti«,[54] i dovodi ove iste reči, to jalovo pseudo-rimovanje, taj znak da se ostaje na istom mestu, u bezvoljnosti koja ubija jezičku maštu, ali gotovo i svaki rad jezika: iste reči se ponavljaju kao što se ponavlja ovaj udes ponavljanja. *Prokletstvo je uvek u znaku ponavljanja.* Pad izraza je tu, u stvari, *pad volje, gotovo naturalistički verna reprodukcija bezvoljnosti* koja vodi u mrzovoljnost, u tu uvek *grubu,* nejezičku, mutavu i mucavu mrzovoljnost siromaštva i nemoći

[52] Takođe u pesmi *Neko.*

[53] Upoređivan s Disom, on je po ovoj muci izraza, koja ne dozvoljava unutrašnju melodioznost Disovog simbolizma, znatno bliži rano preminulom Milanu A. Simiću, Disovom i Pandurovićevom drugu, u čijoj pesmi se ponekada javlja isto pseudo-rimovanje, ponavljanjem iste reči.

[54] Izraz takođe iz pesme *Neko.*

bića. Ta mrzovoljnost je osnovni, tamni izvor, zamršeni prauzrok njegovih rasejano i, ovako, veoma često *kao od bede napisanih* stihova, iz kojih nas gleda urokljivi duh promašenosti, i kad je pesma, najčešće, u znaku sasvim *privatne beleške* čije reči ne kazuju mnogo, čiji jezik ne dolazi do svog buđenja, ali tako da kroz tu promašenost zrači duh ove kobi i, sa njime, kao da se stvara jedna poezija koja je ovako bez svoje reči, poezija koja se izvanredno *posredno* objavljuje. Zbog toga Ratković nije u svom izrazu, već je pesnički najistinitiji (najbliži izvoru sopstvene kobi) upravo tamo gde je najdublji ovaj sukob vizije i reči, u svojevrsnoj *muci konkretnosti* izraza, koja je, međutim, jalova, ali čijom jalovošću upravo kao da peva tu skriveno biće, u nedosegnutoj, samo naslućenoj viziji. U najznačajnijim njegovim trenucima, uvek su to dve ravni: ravan nadahnuća, svetog plamena što gori vizijom, i ravan reči, kao ravan tela Ratkovićevog, negde ispod neba ovog nadahnuća i ove vizije, *u podzemnom nebu tela:*

govorim
to vezem glasno
tela moga čudnu mapu.

Govor je govor ovoga *tela ispod neba,* tako da

pod glavom gorkom će poteći kamenje
da kao senka svesti
prolazim kroz nepokretne reči.[55]

Ako ima nečega što ovde *teče,* onda to nije vizija, u njenom odbijanju ma kakve materijalizacije, već ovo »kamenje«, od udarca do udarca, tupim, prigušenim zvukom, »pod glavom gorkom«. Reč je nepokretna *u svojoj suštini* jer ne ponavlja idealni pokret vizije: njena nepokretnost je negativna projekcija savršene pokretnosti vizije u kojoj nema nikakve težine, nikakve materijalnosti (tela, slike i reči), tako da tu nepokretnost kao da upravo ovo vizionarstvo stvara, i kao da je *vizionarenje najkraći, najsigurniji put u zavadu sa rečima,* zbog njihove nepokretnosti,

[55] U pesmi *Crnci protiv Amerike,* objavljenoj prvi put u izboru *Ponoć mene,* gde se naznačuje da je, verovatno, nastala oko 1925. (Stih: »Govorim: to mapu vezem tela svog« javlja se, nešto kasnije, i u pesmi *Zver-jagnje.*)

zbog njihove materijalne teškoće i slepe inertnosti. Reč može da ponovi, u njegovom duhu, samo materijalnost, koja je izdaja vizije; pokušaj pomirenja sa rečima, za njega znači, od samih početaka, pokušaj odricanja od čekanja vizije:

uvek sam na pragu dveri nevidljivih
a hoću da samo što vidim čekam,[56]

ali taj pokušaj osuđen je na neuspeh: u vernosti viziji, koja ga drži kao prikovanog, i kao u drhtavici »na pragu dveri nevidljivih«, on tu ne nalazi, niti može naći, izmirenje sa rečima, kao što ne može da se izleči od ovog vizionarenja i da čeka samo ono što vidi (što bi značilo, u stvari, da ne čeka: ono što se vidi jeste *dato,* ono postoji i zato je nemogućnost čekanja, jer *ne može da se čeka postojeće),* i zbog toga može da nađe samo zavadu sa njima. To je sveti plamen vizije, plamen žudnje bića za bićem, plamen žudnje za vaskrsenjem mrtvih, kao u bogojavljenstvu bez boga, taj plamen koji ga baca u ovu muku reči, na jalovom poslu preciznosti, »crtanja« vizije rečima, zadržavajući ga u rakljama između idealno-»nebesnog« i materijalnosti reči i tela, *između romantičarskog idealizma i naturalističkog materijalizma,* između žudnje za idealnim spasom dodira i osvešćenja o sveopštoj materijalnosti u kojoj nema dodira (»pod glavom gorkom će poteći kamenje«), tako da ga upravo njegovo nebesništvo, njegova idealnost (krajnji romantizam), izručuje ovoj materijalnosti (naturalizmu), i čak tu materijalnost na neki način i stvara, produbljujući se nemirenjem sa njom, nemirenjem iz kojeg je, valjda, i potekla, onako kako je duša svakog naturalizma u romantičarskom idealizmu.

Između idealnog i ove nepokretne materijalnosti (koji se neprestano pretaču jedno u drugo), on je između pisanja i nepisanja, između čežnje, u čijem biću ipak ima dubokog, nikada savladanog i pregorelog romantizma, i ironije kojom je, na način romantičara, pokušavao od ove čežnje da se brani, i to još dok se on ostvaruje, dok je živi proces, tako da padajući u parodiju sopstvenog čina pisanja, ta čežnja progovara samo-ironisanjem, pa je čin pisanja pesme istovremeno i služba idealnom i njeno ironisanje:

[56] U istoj pesmi.

niz nebo visi belo platno
ao puno puno puno platna!

ala ćemo da crtamo
da crtamo cveće mraka
cveće mraka lavež

i košulje da pravimo
da nam cveće ne ozebe
da nam lavež ne zamrzne
da nam cveće mraka ne umre.[57]

Žudnja i podsmeh žudnji teku naporedo. Govor je ovaj govor iluzije i deziluzije istovremeno, govor bezazlenosti, koja još veruje u govor (kao da samo bezazleni mogu *da veruju reči na reč),* i one ironije koja se rađa u samosaznanju ovoga duha kao duha bezazlenosti, kao *dečjeg* duha koji je jedini u stanju da ovako »crta« po platnu neba: on može da »crta« samo »cveće mraka«, »cveće mraka lavež«, i jedino može, u svojoj infantilnoj bezazlenosti, i istovremeno svestan nje, i pod podrugljivim pogledom te svesti, da pravi *košulje za to cveće* (da ono ne ozebe, da ne zamrzne, da ne umre), za to cveće koje se nije htelo, za to prokleto cveće koje prokletstvo baca na ova bela platna. »Ao puno puno puno platna«, — to je u istome času i san ove bezazlenosti, i samo-ruganje njenoga duha, koji hoće da bude detinjast onako kako neće ništa ovde, na ovome svetu, da prihvati, u totalnoj pobuni koja, u ime duha idealne vizije, i idealnog spasenja, odbacuje svaku literaturu, i koja dostiže (u ovim stihovima upravo) neke lirske trenutke kakvi su, u ovo doba srpske kulture, sasvim retki i čiji poseban značaj je tim veći, ali koji se, u isti mah, i ruga samom sebi, tako da se tu polet radosti meša sa očajanjem, i čežnja sa ironijom, lirika sa karikaturom lirskog stava, i, — ne jednom u doba *Mrtvih rukavica* i *Večnosti,* — duh idealizma sa duhom svetogrđa, izgredništva i izazivanja jake reči zaverene zaprepašćenju. To kao da je duh njegovog anđeostva koje, ne dolazeći sebi, a jedino sebi verno, može da se iskaže, u ovoj zavadi sa jezikom, sa otelotvorenjem, ovim naglašavanjem grubih reči, i, uopšte, potcrtavanjem njihove grubosti. Među prvima, on je (1930)

[57] Takođe u pesmi *Crnci protiv Amerike.*

objavio sa ojađenošću koja je izvorna, smrt anđela (u pesmi *Bivši anđeli),*[58] rečima koje tu, međutim, ne idu iz ove rascepljenosti, i koje predstavljaju izvesnu lirsku tematizaciju ovoga opšteg njegovoga osećaja smrti na koju je osuđeno sve romantičarski anđeosko; prava objava romantičarski-anđeoskog, ovako osuđenog na smrt, na život u podzemlju, jeste u samome ovome rascepu njegovoga duha i njegove reči, u rascepu koji će već u *Mrtvim rukavicama* da se iskaže istovremenom objavom čežnje za »spasom dodira« i objavom erotske i seksualne gladi, u mešanju očajanja romantičarskog duha sa cinizmom, sa dada--blasfemijom i dada-besmislicama, između poezije i anti-poezije, kao u nekoj *tragičnoj groteski* punoj snoviđenja, žudnje za svetošću i žudnje za svetogrđem, ili žudnje za spasenjem i izvanredno teške apatičnosti koja jedva vuče pero po hartiji. U njegovim najbitnijim prokletstvima (koja su najviša njegova pesnička ozarenost) ostaje sve ono tupo-mrzovoljno, apatično, teško-pokretljivo, siromaški bezvoljno, *jalovo vaznesensko i jalovo bogojavljensko,* što njegov duh predstavlja kao na slikama »primitivnih« seljaka-živopisaca: to je nezlobiva, skoro »nadzemaljska«, za stvari ovog sveta savršeno nezainteresovana blagost i dobrota, nesposobna za ma kakvo prilagođavanje i za ma kakvo istinskije opštenje sa svetom stvari i drugih bića, ali čiji »zemaljski vid« je sav od nespretnosti, rogobatnosti, neusaglašenosti sa izrazom, pa čak i sa samom kulturom.

Nemirenje sa jezikom odvelo ga je nemirenju sa kulturom; njegov anti-estetizam razvio se u svojevrsni *varvarizam,* u sukobu sa ma kakvom kulturom, linijom patnje rođene u žudnji sa nedosežnom idealnošću koja nadahnjuje duh na potpunu negaciju svakog izraza, ali time i svakog pisanja kao veštine. Njegova lepota je, skrivena u najdubljoj dubini, u tom smislu zaista »varvarska«: ona podseća neodoljivo na lepotu rugobno--nespretnih anđela i svetaca sa primitivnog živopisa, iz crkava izgubljenih u tamnom vilajetu Sandžaka, u kojima svetlost poslednje voštanice, upaljene tu već možda mrtvom rukom, osvetljava zlehude darove kljastih i prokletih, darove donete strahom od neroda, od boleština, od poreskih vlasti i žandara, od boga i đavola, od urokljivih očiju: jevtine izvezene peškire od platna, groš ili marijaš ostavljen na licu oleografisane Bogorodice, zatvorene pod staklo, i uramljene u jevtini ram za porodične

[58] V. u knjizi *Dodiri.*

fotografije, u toj nehtenoj, krajnje spontanoj dada-ironiji, u tome sebe nesvesnom stvaranju »asamblaža«, s tom slikom Bogorodice i dinarom na njenom oku ili njenim ustima. Primitivizam, koji se javlja u Ratkovićevoj poeziji, i koji svojim duhom odista podseća na ovaj mutavi primitivizam seljaka-živopisaca, nedvosmisleno je u duhu avangardizma koji pokušava da odbije svako znanje, da počne od početka, i, zato, da počne *od deteta,* od nepismene duše. Ali, taj avangardizam ovoga ukletoga Sjerminog sina iz Sandžaka, sa svim njegovim neznanjem pisanja, sa svim »crtanjem slova«:

ranjene aždaje na horizontu bljuju mrak
— — —
i crtam slova o nebu,[59]

delo je njegovog neutoljivog idealizma i patnje koju je on tu nalazio. On protivureči izrazu, književnoj pismenosti, kulturi, onako kako duh apsolutnog (ili duh spasenja) njima protivureči, onako kako im protivureči romantičarsko-anđeosko, ako ostaje, kao kod Ratkovića, ovaj *egzistencijalni idealizam* koji, u težnji za svojim ostvarenjem, za izrazom, otkriva nemogućnost izražavanja, ovu unižavajuću, pa i grotesknu, rogobatnost »cveća mraka« i »cveća laži«. *Ružno,* koje će u Ratkovićevoj poeziji, u nekoliko trenutaka, doživeti vanredno svoje venčanje sa najčistijim lirizmom, nije ovde prevashodno izraz svesnoga anti--akademskog avangardizma (iako je ponekada nesumnjivo i to, posebno u *Mrtvim rukavicama* i *Večnosti,* a takođe i u *Časi vode* i *Beloj reviji),* već je upravo delo njegovog romantičarskog idealizma koji, u nesaglasju sa živim svetom i svim njegovim oblicima, neizbežno je i u nesaglasju sa samim izrazom, u sukobu sa njim, u neodoljivoj težnji da, bezuspešno pokušavajući da se izrazi, izvrgava ruglu sopstveni (svoj-ne-svoj) izraz, zbog njegove rogobatnosti i groteskne smešnosti. To je *anđeo idealizma koji je u jeziku osuđen na satanizam;* to je ovaj podsmeh rečima zbog njihove nedovoljnosti, koja se oseća kao njihova teška materijalnost, podsmeh koji će se, najčešće, iskazati izvesnim jezičkim naturalizmom, hiperbolisanjem te materijal-

[59] U poemi *Leviatan.* Ratković, u doba *Mrtvih rukavica,* kao da zaista *ne piše nego crta slova,* polako i sa mukom, i to sve *velika slova,* ukočena.

nosti izraza iza kojeg, međutim, stoji najviši idealizam.[60] To je *agonijski paroksizam* koji nikada nije dostigao u duhu i delu ovoga unezverenog i tihosti sklonog pesnika veće razmere,[61] ne razbuktavajući se u veliku vatru (tu i nema, kod Ratkovića, vatre, već samo žara, i to zapretanog duboko pod pepelom: čitati njega, to je »čitati« ovaj žar — *razgrtati pepeo),* ali i ovako skriven u duboku unutrašnjost ove poezije, on je van svake sumnje značajan. Usred sentimentalističkog građanskog lirizma i estetizma, koji su gubili poeziju upravo tamo gde su gubili istinu duha kao istinu ovoga rascepa između duha i jezika, između ideala i materijalnosti reči, Risto Ratković, nimalo »sjajan« ili lak, turoban i sumoran, sa ovim grčevitim svojim lirizmom, nalazio je izvore nove *tenzije* poezije tamo gde je, neumitno, nalazio ovaj rascep između duha i reči, ali i snagu da u njemu učestvuje.[62] Forma je, dok se stvara, istovremeno i

[60] To je kao i karikaturalna nespretnost izraza seljaka-živopisca koji nije, kao što se najčešće veruje, samo onaj koji ne zna da slika, jer to nije *naučio,* već čijom neukošću, neveštinom, progovara i jedno više znanje što se zna kroz njega, a koje se ne može nigde naučiti: znanje o idealnosti u zavadi sa svakim izrazom i svakim drugim znanjem, i nepomirljive sa postojećom kulturom. Ono što privlači duh ovde, to zaista nije ovo neznanje, već ova idealnost koja se, protivurečna svakom znanju, iskazuje upravo tim neznanjem.

[61] Ni izdaleka kao kod Rastka Petrovića, kod koga će ovaj agonijski hiperbolizam doživeti najviše svoje trenutke u srpskoj kulturi, i koji je znao takođe za sukob tela sa jezikom i sa civilizacijom (i, u tim sukobima, za obnavljanje »kanibalskog«, varvarskog duha, pa s njime i za interesovanje za »primitivnost« arhaičnih oblika kulture), ali koji je u te sukobe išao upravo suprotnim putem od puta Ratkovićevog: u žudnji za telom od koga se, međutim, Ratković u ovome svom idealizmu isto toliko bojao, kao od nekoga *zvera* u sebi, koliko je, tražeći spas dodira, bio na njega neumitno osuđen. Tamo gde je Ratković sa strahom otkrivao zvera, Rastko Petrović ga je oduševljeno dozivao. Agonijski moment, kod Rastka Petrovića, njegovo predskazivanje smrti »od prskanja damara«, u velikim, ekstatičnim ritmovima, dat je žudnjom za apsolutnim telom; kod Rista Ratkovića, neuporedivo kraćeg daha, tihog do gubljenja, on je dat nedosežnošću njegovog idealnog dodira. Groteskno je tu fatalnost ove neusklađenosti idealnog s jezikom; kod Rastka Petrovića, groteskno je projekcija neusklađenosti apsolutnog tela sa jezikom. Tamo gde je kod Rastka Petrovića velika, jezički bogata eksplozija, kod Rista Ratkovića je samo sukob, u jednom jedinom trenutku. Zemlja Rastka Petrovića vulkanski tutnji i bljuje lavu; zemlja uplašenog i skučenog, u sebe sve više zatvorenog Rista Ratkovića, zadrhti tek u najdubljoj svojoj dubini. Ali izražavanje u paroksističkoj volji samouništenja izraza, njegovoga raskidanja, ipak je i kod njega prisutno, u *Mrtvim rukavicama.*

[62] Njegov novoromantizam, tridesetih godina, objavljuje se tihošću reči, smirenim pokretom pesme, koja iz dramske patetike duha ide u ćutanje, u

karikiranje forme, stvaranje svesti o njenoj nemogućnosti. Ako je izraz čežnje za »spasom dodira«, ona je, u isti mah, i svest o sebi samoj kao izneveravanju te čežnje, i, istovremeno, reakcija na to izneveravanje koja se iskazuje karikiranjem izraza ali, tako, i kao u nekakvom *vrzinom kolu* iz koga nikakvog izlaska ne može

intimističku liriku. Dramska tenzija rastače se tu u lakom lirskom akvarelizmu, čiji je simbolizam, s nečim nedvosmisleno impresionističkim, nesumnjiv i kao da je izraz pokušaja ovog pesnika da se odrekne od pune materijalizacije vizije idealne lepote, zadovoljavajući se samo lakim dodirom, u lirici sugestije. Ta lirika simbolističke sugestije (kojoj će pokušati da se vrati i kasnije; u knjizi *Dodiri,* takva je pesma *Ona,* iz 1942: »Iziđe iz mora / Sva u golooj vodi. /—/ Na glavi joj kapa: / Živa morska zvezda. /—/ Kičma, bela zmija, / Puzi joj niz leđa«), javlja se s naglašenim momentom *artizma,* pa i izvesnoga estetizma. Reč Ratkovićeva tu ide neuporedivo lakše, a ruka koja je ispisuje jeste ruka veštine, artizma. To je ruka koja se zadovoljava da dotiče stvari, lakoćom i brzinom akvarelište, tražeći najbitnije elemente vizije; ali lakoća, do koje dolazi ovde Ratkovićeva pesma, jeste lakoća ovog artističkog života koji pokušava da se prihvati, umesto života u sukobima duha i reči. To je romantično-simbolička lepota kojoj je Ratković stremio (i kojoj će, u ovo isto doba, još naglašenije da stremi njegov drug iz revije *Čaša vode* i *Refleks mladih,* Desimir Blagojević, nesumnjivo pod duhovnim uticajem Ratkovićevog novoromantizma), ali to je i njen neumitni *estetizam kao delo zablude da ima izraza ove apsolutne (idealne) lepote,* da je moguće pomirenje između nje i reči. Laž ovog estetizma, koji je *artistički* sjajan, otuda nije u samome idealu njegove lepote, nego u ovoj »saglasnosti« njenoj sa njoj sudbinski tuđim izrazom. *Nemoral ovog estetizma je odsustvo morala snage za patnju u sukobu idealnog sa izrazom.* Gde nema snage za patnju u ovom sukobu, koja razdire reč i čini je *rugobnom,* kao u najznačajnijim trenucima Rista Ratkovića, ima ovoga estetizma, te lažne (jer nemogućne) usaglašenosti ove idealne lepote i jezika. U osnovi ovog estetizma, koji će se javiti u simbolističkom novoromantizmu Ratkovićevom, leži strah od sukoba u koje fatalno baca ta lepota, strah od te apsolutne lepote. (Ovaj strah je motiv lirske proze *Ljubav u ogledalu* koju je, u doba svog mističko-simboličkog novoromantizma, Ratković objavio u cetinjskom časopisu *Zapisi,* januara 1929, u isto doba kada je napisao i pesmu *Bivši anđeli.* Tu se javlja žena ove idealne lepote, koja je »lepota udaljenosti od koje se bojala«, lepota kao nekakva »tajanstvena udaljenost«, tako da »Sopstvena lepota joj zjapila dubinom pakla«. Motiv ovoga straha ide do vaskrsa patrijarhalno-plemenskog mita o paklenoj, demonskoj, sili lepote, kakav će se objaviti u narodnoj pesmi *Ženidba Maksima Crnojevića,* kojoj će dramsku pažnju posvetiti svojevremeno Laza Kostić, i koji je progovorio, s neporečnom izvornošću, u ovo isto doba, kroz Momčila Nastasijevića.) Estetizam je pokušaj izmirenja izraza i apsolutne lepote, odricanjem od *konkretne* reči, koja je u sukobu sa tom lepotom, i usvajanjem ove reči sugestije koja treba istovremeno da »kaže« tu »tajanstvenu udaljenost« i da je sačuva, izvan svakog pokušaja njenog *stvarnog* izraza ili njene »konkretizacije«. Reč je ovde i kod Ratkovića »lepa«, ali samo zato što se odrekla pokušaja materijalizacije vizije, i ona je lirski intimistička, sa unutrašnjom harmonijom i blagošću, isključivo zbog toga što se izuzima iz ovog sukoba sa duhom vizije. Estetizam

biti, ponekada i karikiranjem samoga sna i samog ideala.[63] Patnja, koja je jemstvo ove karikaturalnosti, — tako da izraz povezuje čežnju za idealnim sa ironično-grotesknim, — produbljivala je Ratkovićev anti-estetizam koji je projekcija produbljivanja ovoga rascepa između idealnog duha i reči, između mistike i poezije, između sna i jezika, i koji je zbog toga isto toliko jemstvo pesme koliko i opasnost za njeno raspadanje u ovim sukobima, za njeno odbacivanje kao neke fikcije koja ne znači ništa *stvarno,* jer ne može ništa stvarno da uspostavi.

ovoga novoromantičarskog simbolizma je izraz izuzimanja iz sukoba, ali i *sredstvo* njenog ostvarivanja: sa umiranjem sukoba, u rađanju ove »lepe« reči, umire sâm duh idealnog, ali umire i *napon* pesme. Tenzija novoromantičarske lirike Ratkovićeve otuda je gotovo neznatna: tvrdi udarci sinkopirane muzike iščezavaju u zvučnoj skladnosti, čija mera je utoliko veća ukoliko je ova tenzija manja. Dok je anti-estetizam sudbinski izraz ove idealnosti nepomirene sa izrazom, sa fenomenom estetskog i poetskog, i tako *u njenoj funkciji,* estetizam je udaljavanje od te idealnosti: on je u funkciji bića koje se sklanja od nje, koje pokušava da izbegne patnju. Toj simboličkoj novoromantičarskoj lirici vratiće se Ratković i kasnije, u nekoliko mahova, ali njemu se taj *literatorski* estetizam nije davao: on je bio i ostao, po *osnovnom* svom duševnom i duhovnom opredeljenju, osuđen na anti-estetizam idealne (apsolutne) lepote.

[63] Tako će on reći, u *Mrtvim rukavicama:* »Pretražim džepove sve ne bi li sinulo čudo«, karikirajući parodijski tu svoju veru u čudo, u spasenje, prikazivanjem sebe kao pomahnitalog tražioca ovoga čuda u — džepovima. Tako će, istim paroksističko-karikaturalnim pokretom duha (u istoj pesmi *Mrtvih rukavica),* on koji nije prestajao sebe da vidi kako stoji u predvorju neba, da napiše i stihove: »o želim još uvek otić / u predgrađe neba / gde mesto kišobrana gospođice nose sijalice / pred pekarama ljubavnog hleba«. Te nadrealističke »gospođice« njegove sa sijalicama (»umesto kišobrana«), u predgrađu neba, to je karikiranje sopstvene vizije idealnog sastanka sa idealnom ženom: to su »tajanstvene dame« njegovog nadrealizma, nedvosmisleni simboli jednog romantizma koji se, u ovoj svesti u svojoj neostvarljivosti, ruga samom sebi, u velikom protivurečju njegovog duha i slike kojom se on izražava. To protivurečje idealnog i ironičnog, lirskog i groteskno-karikaturalnog, možda je ono duhovno najvrednije u Ratkovićevim *Mrtvim rukavicama:* živeo je taj svoj neumitno karikaturalni romantizam, kao u nekakvom stidu od sopstevene želje, i podložan zato sopstvenome svom podsmehu, i zato je unutrašnji mehanizam odnosa (komunikacije) između idealnog i karikaturalnog, u životno najistinitijim njegovim trenucima, gotovo nepogrešan. On sklizne u blasfemije radi blasfemije uvek u časovima kada ga izda ovaj mehanizam: u časovima kada izgubi (strahom od njega? slabošću da ga dalje sledi?) svoj romantičarski ideal. U već citiranom napisu *Duh nove poezije i njena tehnika,* on je osuđivao »Izjednačavanje duhovnosti sa duhovitošću, ismejavanje svega normalnog samo abnormalnog radi, namerno izvitoperavanje nadahnuća i oduševljenja, i vazdan drugih traženja«. Ali, to je već bio Ratković koji se spušta, onaj koji više nikada neće ponoviti poeziju *Mrtvih rukavica,* i koji kao da pokušava da se i sâm odrekne sopstvene inspiracije. Ako kod njega, u *Mrtvim*

Motiv spasenja vodio ga je kulturi, ali on ga je i otuđivao od nje. Ima u njegovome duhu, od samih početaka do kraja, uvek izvesnog zazora od kulture, od filosofije, od književnosti, punog razočaranosti i ogorčenja zato što *kultura nije život* već samo jedno sredstvo njegovo, tako da mu se kultura činila kao neka iluzija, tim lažnija što je šarenija, jedna *slika* života a ne sâm život. Duh umiranja, nenađenosti, došaptavaće ovom pesniku na uho one rečenice koje je on, u romanu *Nevidbog,* bio napisao: »Sve što se o životu kazuje, sve te bezbrojne pesničke i filosofske budalaštine, za one koji se rastaju sa njim, nisu drugo no kao za žednog naslikana voda«. U životu, on je ostajao uvek onaj koji se ovako žedan rastaje sa njim, a kultura mu se pričinjavala, ne jednom, kao koloplet pesničkih i filosofskih »budalaština«, u najboljem slučaju kao žednome ova »naslikana voda«. Bes njegov na kulturu je bes žednoga i gladnog, onog koji nalazi »naslikanu vodu« umesto vode, *bes što slika vode nije voda, što reč nije stvar,* jedan bes u suštini duboko primitivistički i upravo zbog toga radikalistički, *bes koji vodi radikalizmu upravo linijom ovog duha primitivizma kao duha koji traži apsolutno rešenje i spasenje* i koji, ne nalazeći ga u kulturi, u literaturi i filosofiji, okreće se protiv njih, sa krajnjim očajanjem, ironijom, prezirom. Tu gde za njega, oduvek, »život je ptica što zapaljena leti u noći«,[64] mogućna je samo *patnja koja pruža ruku ka viziji a nalazi samo reč, ili sliku, kulturu.* U osnovi njegovog nemirenja sa kulturom, koje može da ostavi utisak kao da je u njemu bilo nesposobnosti za takozvanu »kulturu višeg reda«, ma kako da se iskazalo to nemirenje, ma kojim pesničkim rukopisom i ma kojom racionalnom argumentacijom, uvek je žudnja za spasenjem i patnja što spasa nema, što reč nije stvar.[65] Patnja je

rukavicama, ima gubljenja duhovnosti i duhovitosti, padom iz poezije u običnu dosetku i najbanalniji vic, ima i ovoga »izvitoperavanja nadahnuća i oduševljenja«, ali koje je pesničko, jer organski pripada tom nadahnuću i oduševljenju, onako kako ironija pripada njegovome romantizmu, i groteska njegovome snu o apsolutnom dodiru, kao *stvarnost* objave tog sna. To je »eksperimentisanje«, ali ne po ćudljivoj volji pesnika, već po volji ovoga sna koji »eksperimentiše« sa njegovom dušom, dajući mu umesto sebe razočaranje, strah i grotesku, tako da čak i *dosetka* može da bude, ponekada, njegov izvrnuti negativni izraz, ukoliko je sačuvana stvarna veza sa njim.

[64] U romanu *Nevidbog,* poglavlje XXIX: *Život je zbogom.*

[65] Nema radikalizma bez patnje koja hoće stvar a ne reč, i zbog toga nema radikalizma koji se ne okreće, u vrhunskim svojim trenucima, protiv kulture kao onoga što je »samo reč« i »samo« slika, s prizvucima očajanja iskazanog besom,

plamen koji kao da spaljuje biće kulture, to isto biće koje doziva. Ona je dozivanje kulture, ali isključivo na putu ovoga njenog poricanja. Kod Ratkovića, u trenucima ognjevitim, i kada mu je život zaista bio ta »upaljena ptica« usred noći bez izlaza, bez smirenja, ona je umiranje kulture, njena agonija, i to regresijom iz kasnijih u ranije njene slojeve, regresijom čija snaga je izvanredno naglašena kod ovog pesnika suštinski nepomirljivog sa kulturom onako kako je bio, i ostao, veran svojoj idealnosti.

ironijom, težnjom ka »primitivnosti«, ka varvarskom poricanju kulture, i u dubokoj nesposobnosti za nju, koja je poreklom upravo iz ovog primitivističkog iščekivanja da reč bude stvar. Radikalizam je uvek ovaj i ovakav primitivizam izjednačavanja reči i stvari, ali pre svega primitivističkom voljom za apsolutnim spasenjem. U Ratkoviću, ovaj radikalizam je našao jednog od najizrazitijih i najistinitijih svojih junaka i žrtava, ma kako se on iskazivao: kao nadrealistički anti-estetizam, ili kao anti-estetizam u doba njegove »socijalne« poezije, kada se estetičko neće onako kako se (u umiranju) hoće »voda« a ne »slika vode«. Patnja je ovde »radikalistička«, ali patnja koju neće Ratković već koja hoće Ratkovića, nadahnjujući njegov duh naivnošću neodvojivom od radikalizma ali, uopšte, i od ma kakve patnje. Ako je ovaj pesnik dolazio tako do svakojake svoje »naivnosti«, neodvojive od primitivno-magijskog njegovog duha (onoga koji se iskazao i njegovom marksističkom, sasvim primitivnom, ali upornom, ortodoksijom), i koja je najdragoceniji, nezamenljivi vid njegove lirike, za tu naivnost osposobljavala ga je upravo patnja: ona nas čini »naivnima« svuda, ne samo u poeziji. U njoj čak najmanje. [Svetlana Velmar-Janković, u predgovoru za knjigu *Risto Ratković*, misli da je on »naivno čekao nadahnuće koje mu je donosila patnja. Verovao je u patnju, i mislio je da može imati poverenja u nadahnuće koje mu patnja donosi. No veza između bola i pesničke imaginacije nikada nije, pa ni kod njega, mogla da bude ni čvrsta, ni sigurna. Osim toga, Ratković nije poznavao 'umetnost brisanja već napisanog' (Tomas Man) . . . Uopšte, u Ratkoviću je bilo nečega što ga je činilo otpornim prema kulturi višeg reda. Kažu dâ je čitao vrlo mnogo; asimilovao je relativno malo. Primao je samo ono što je već postojalo u njemu: više ništa«.] Ta patnja ga je osposobljavala da veruje u čudo koje mogu da učine »mrtve rukavice na stolu« isto kao što ga je osposobljavala da veruje da je socijalno (revolucionarno) rešenje jedino moguće rešenje »kosmičke« zagonetke. Ona ga je upućivala avangardističkoj anti-literaturi (pa u krajnjoj konsekvenciji i anti-kulturi) njegovog magijskog nadrealizma sna, ali ona ga je upućivala i »anti-literaturi«, u bukvalnom smislu, njegove kasnije, »socijalne« poezije. Anti-literatura, kada je izvorna, uvek je u osnovi radikalistička, zavađena ne samo sa kulturom »višega reda«, već i sa ma kakvom kulturom. Ona nije lukavstvo, nekakav trik literatorskog duha koji bi, kao zaobilaznim putevima, i skrivajući svoje prave namere, da dođe do nove literature, kao što to, uostalom, nije ni u najizvornijem dadaizmu ili nadrealizmu. Ona je stvarno *subjektivno* nemirenje sa literaturom, pa i sa kulturom, čiju istinu ne poriče *poraz* ovoga nemirenja kao objektivno neumitni pad u literaturu, i u kulturu. Otuda tu ne može biti ne samo nikakvog Tomasa Mana, i nikakve »umetnosti brisanja već napisanog«, već najčešće ne može biti i *nikakve* umetnosti, a ako se ona, i uprkos osnovnim težnjama ovog duha, ipak ostvaruje, onda je to samo kroz *cepanje*

Otuda, u ovoj agoniji kulture, u ovoj regresiji njenoj ka sve nižim slojevima, i izvesna *arhaizacija bića i jezika*, koja će se javiti, s vremena na vreme, u Ratkovićevom pisanju, a možda najizrazitije u završnim stihovima plakete *Mrtve rukavice*, u kojima kao da se slovo *časlovca*, sricano u detinjstvu, i patnjom vaskrsnuto zajedno sa tim detinjstvom,[66] ali neadekvatno biću, javlja kao tamno, neprozirno slovo nadrealizma:

pod ugašenim crtežom reči
leži patihlo telo
sarkofag plamena nevidljivog
kandilo srca presvislog
iščezla slika
izvetrio glas

umetnosti, u najdubljem nemirenju sa njom: tu može da se sanja Lenjin, ili Hrist, ili anarhistička bomba, ali samo ne umetnost, i *upravo zato* tu dolazi do velikih trenutaka njenog preobražaja, koji su uvek u neposrednoj saradnji sa smrću i u čijoj atmosferi uvek ima nečega paroksistički-samoubilačkog. Radikalizam Ratkovićev jedan je od najizvornijih u srpskoj kulturi: radikalizam patnje, koja dovodi do stiha ali ne do »dela«, *vizionaran i osuđen na trenutke* (a ne na »delo«), u neprestanom kolebanju između najistinskije poezije i najtamnijeg ćutanja. U tom radikalizmu je kolevka njegove poezije, ali i njen grob; ostvarenje i propadanje, kultura i smrt idu tu naporedo, i često neodvojivi jedan od drugog, kao što *stvar* (spasenja) ne može ovde da se odvoji od reči (i »voda« od »naslikane vode«), u neprestanom, očajničkom pokušaju pretvaranja slike u život, u tu *stvar*, i u sve dubljim i sve vrtoglavijim duhovnim ispaštanjima, iscrpljivanjem bića, njegovim neumitnim padom u »definitivnu smrt.«.

[66] Roman *Nevidbog* to jasno otkriva. To je u velikoj meri autobiografski roman: mnogi motivi iz Ratkovićevog života, koji se javljaju u različitim tekstovima (a pre svega u kratkoj autobiografskoj beleški u časopisu *Večnost*), to nedvosmisleno potvrđuju. U prvom redu to je motiv *krađe ikone*, prikazan u *Nevidbogu*, i, uopšte, sve što je u vezi sa njegovom pobožnošću, u ranoj mladosti, i razočaranjem u Crkvu. U pomenutoj beleški on piše: »Rano dečaštvo proveo u fanatičnoj pobožnosti. U četrnaestoj godini otputovao u Tirol, gde je u katoličkom internatu usadio u sebe strahovitu mržnju prema katoličkoj, a malo posle i prema svakoj crkvi«. U *Nevidbogu* (poglavlje XX, *Zavičaj u duši*), on je to pokušao da opiše. »Sa još više strasti kapao je Vasko nad molitvama bogorodici. Oduševljeno je opisivao slavu i lepotu nebeske device, jer mu ne beše dovoljno kako je ona u crkvenim knjigama prikazana. Bez namere, i bez pomisli, da iko drugi to vidi, ispisivaše on na glatkoj hartiji red po red, *po ugledu na časoslov*. On je iz te sveske, posle, svaku gotovu molitvu čitao pred ikonom, sa prisluženim kandilom«. Čak je tu naznačen (bez literarnog produbljivanja) erotizam njegovog misticizma, koji će u *Mrtvim rukavicama* doći do potpunog svog izraza: »Katkad je neposredno posle molitve, i sa istom svećom koja je gorela pod ikonom, odlazio da se naslađuje golišavim slikama. Jednoga dana, čak, napisa pismo nekoj susetki, nagovarajući je, skoro otvoreno, da pristane na milovanje«.

cvile daleka vrata
da hod mi snage ima
mladića tamnog pretamnog
očiju zverski odsutnih
duha radi
duha radi.[67]

Ali otuda, i istovremeno sa ovom arhaizacijom rođenom u umiranju kulture, javlja se i sâm duh *nepismenosti,* kao duh bića obuzetog patnjom, kao sama ta patnja u kojoj se svest o nemogućnosti dodira preobražava u svest o apsolutnoj nemogućnosti izraza, tako da se izražavanje, u očajanju, prožima ovom svešću, i tako da izraz, ostvarujući se, sebe samoga otkriva i prikazuje kao nemogućan i, u toj njegovoj nemogućnosti, kao uzaludno-smešan, nedvosmisleno groteskan. Očajanje se, na taj način, meša sa groteskom, kao *groteskno očajavanje u najdubljoj patnji,* možda kao ono koje će da se iskaže, između sapatništva i podsmeha, potrebom ovog pesnika da u *Časi vode* zabeleži rečenicu koju je čuo u nekoj kafani: »Juče sam bila na sobu sa nekim invalidom na štakama. Smejala sam se al boga mi žao mi ga je bilo«, i, odmah zatim (takđe u *Časi vode),* njenu očajnu molitvu koja, pod udarcima ovoga smeha u očajanju, ove karikaturalno-karikirajuće patnje, ima prizvuk nekog groteskog kupleta:

Moliću boga
i bogorodicu
da mi dadu drugu matericu.

[67] To je jedini takav slučaj nadrealizma »pod ugašenim crtežom reči« arhaičnog sveta, obnovljenog patnjom. Ratković će biti bliži, u *Mrtvim rukavicama,* jeziku patrijarhalnog mađijanja (njegova »fantom-baba« *tka* tu i stihove: »De mi kaži podli stvore / Šta pauci sad govore«) koji se meša sa jezikom vračara sa gradske periferije. Ovaj jezik će se obnoviti, iako manje naglašeno, i s manje sjaja, i u njegovim pesmama iz 1931, a i u nekim kasnijim trenucima, kao u jeziku navedene pesme *Dve zore:* »U telu beše vesela, a u licu tužna«. Arhaična kultura ovde je više u atmosferi nego u samoj reči. Nešto kasnije će jedan drugi nadrealist, Đorđe Kostić, pokušati da dođe do sinteze nadrealističke inspiracije sa mrtvom i tamnom, *neprohodnom* arhaičnom, staroslovenskom i crkvenoslovenskom rečju (u almanahu *Nemoguće,* 1930), ali kod njega je to delo literarnog eksperimenta, a ne ove patnje koja arhaizuje biće, vraćajući ga slojevima mrtve kulture u nemirenju sa izrazom i sa kulturom.

Ako između ovih očajničko-groteskih stihova proviruje glava ovog pesnika koji je za sebe tvrdio, sa jasnom težnjom da izaziva duh literature, da je »uvek radije otišao na sastanak s nekom kuvaricom nego sa nekim književnikom«,[68] to kao da je i sama glava patnje: smeh je ovde smeh patnje koja nas izvrgava ruglu, koja nas otkriva kao smešne, jer kao nesposobne za izraz, kao nepismene. *Očajanje vraća telesnost,* ono je najezda telesnosti, agresija apsolutne, i brutalne, materijalnosti koja ne pristaje ni na kakvo slovo: objekt ovog očajanja paradoksalno ponavlja njegovu volju, pre svega smehom svojoj sopstvenoj nemoći i sopstvenom izrazu, sopstvenoj reči i slovu, smehom koji će se, u nekim časovima Rista Ratkovića, pomešati sa očajanjem, produbljujući tako njegovu istinu.[69] Ako tu uvek ostaje jako naglašen moment materijalnosti, pa čak i u trenucima kada je ovaj pesnik bio sposoban da piše (kao na samom početku pesme *Ponoć mene):*

Zaspati ili umreti . . .
Ili se pretvoriti u suncokret,

[68] U autobiografskoj beleški u *Večnosti.*

[69] *Svedočanstva,* u brojevima 6, 7, i 8, od 1. januara, 11. februara i 1. marta 1925, posvećenim »stvaralaštvu umobolnih«, »stvaralaštvu osuđenih« i »Raju«, prva su donosila tekstove »nenamerne poezije«, u duhu nadrealističkog nemirenja sa postojećim svetom i njegovom kulturom, otkrivajući duh i slovo onih koji su osuđeni na podzemlje tog sveta i te kulture. Međutim, duh tih tekstova nigde se nije potpunije iskazao kroz kasnije pisanje beogradskih nadrealističkih pesnika, osim u Ratkovićevoj poeziji. Ratković je jedini od nadrealista *živeo* sa svetom podzemlja i periferije, deleći sa njime, u svojim boemskim lutanjima, i dinar i hleb: on je u srpskom nadrealizmu jedini autentični pesnik siromah, u čijem duhu se poziv na revoluciju neprestano prožima duhom izvesnoga lumpen-proleterskog stava i čije boemstvo, provođeno po periferijskim kafanama, nikada zato nije došlo do reakcionarnog, malograđanskog, kulta bede: do smrti ubeđen da je »odvratna i reakcionarna tendenciozna buržoaska krilatica da obdareni ljudi baš u bedi rasplamsavaju svoju umetnost« *(O jednom međuvremenu),* on je znao da beda uništava život apsolutno. Ako je on stizao, ponekad, do na sam prag nepismenosti, sastajući se, tako, i u najbitnijem svom duhu, sa njegovom »kuvaricom«, a ne sa »književnikom«, i ostvarujući ovaj *lirizam očajno-groteskne patnje* iz »nenamerne poezije«, on je to činio po najdubljoj volji te patnje: nadrealističko interesovanje za »nenamernu poeziju«, a posebno za poeziju duha neobuhvaćenog vladajućim normama kulture, u njegovom slučaju javlja se kao ohrabrenje, pa čak i možda kao *literarni* putokaz. ali nikako i kao izvor takve poezije. Anti-literatura njegova ostaje *anti-literatura patnje.*

tako da se njegova reč nikada konačno nije pretvorila u »suncokret«, u stilu novoromantičarskog estetizma i egzistencijalne apstraktnosti (čak i uprkos tome što je tridesetih godina, tražeći lični mir, gubljenje u tihosti, bio u novoromantizmu potražio neka rešenja), to je isključivo zato što tu ima toliko snage ove (onepismenjavajuće protiv-pismene i protiv-kulturne) patnje koja razara svaki oblik izraza i ume svakom izrazu samo satanski da se smeje. Ovi momenti najavljene nepismenosti, koja se javlja s upadljivom grubošću izraza, s rogobatnošću fraze, podudaraju se u Ratkovićevoj lirici uvek sa objavom najdublje materijalnosti i od nje su neodvojivi. Ono što ne dozvoljava da se rečenica prikladnije veže, ali i da se razgrana složenijim metaforičkim radom, i što, uopšte, njegovo *bitno* delo zatvara u krug vanredno malog prečnika, svedeno na dva-tri osnovna motiva doživljaja smrti i izgubljenosti, to je ova ista duboka patnja koja doziva materijalnost u svom odbijanju kulture, i ma kakve »pismenosti«. Materijalnost je u svemu, a pre svega u rečima, u otporu kulturi kao sublimaciji (i simbolizaciji) patnje; ona je izraz ovog otpora sublimaciji, tako da Ratkovićeva pesma (osim u nekim, i sasvim retkim, trenucima njegovoga novoromantizma) uvek ostavlja utisak započetog ali nedovršenog procesa duševne sublimacije i simbolizacije koja, do poražavajuće očiglednosti, ne uspeva da savlada nesimboličku i anti-simboličku materijalnost trpljenja. To je, najčešće, psihička ali i jezička »sirovina«, duboko prožeta čulnošću ali i *fizikom* tela i sveta, neki materijal koji tek zahteva onaj rad sa kojim je Ratković ostao nepomirljiv onako kako je hteo spasenje a ne reči, i kako je, zbog toga, bio *sposoban da rečju odjekne samo na udarac patnje,* znajući dobro još, od vremena svog *Leviatana,* ono što je u toj poemi bio rekao sebi:

ne kuca niko na tvoju senku
ona se otvoriti neće
osim ako te na novu pozovu patnju.

Čak i sâm Leviatan (u ovoj poemi koja takođe zna za iznenadne trenutke čiste poezije, ali koja je očita neostvarenost i očiti promašaj), javio se u saznanju da uvek na pesmi, kao i na njegovom duhu, ostaje neka »senka«, neka »zavesa«, u žudnji da neko čudo, neka mitska čudotvorna, božanska snaga, kao sâm taj Leviatan, skine tu senku i zavesu sa poeme:

gle eno korača brže lepi Leviatan
zavesu da skine sa ove poeme

da skineš sa ove poeme njenu sopstvenu senku
da ti na kraju osmeh ljuti svisne i presvisne.

Ali taj Leviatan nikad nije došao, on se nikada nije probudio iz ovog pesnika čiji put nije put ka buđenju Leviatana već put pesnika koji govori jedino u patnji, ovako nepomirenoj sa govorom, i koji je u patnji nalazio, gotovo vansvesnim pokretom, naglim ispružanjem svog zgrčenog bića, stih jedinstvenog obasjanja, najizvornijeg dodira sa sopstvenim duhom, ali i sve veći strah od patnje, od govorenja u njoj, strah od sukoba reči i patnje.

Taj strah ga je nesumnjivo nagonio da se sve više i za sve duže vreme zatvara u ćutanje, zazirući od poezije kao od same patnje, nemoćan da razvenča poeziju od opsesivne ideje o njenoj krvožednosti, uplašen od gubljenja u totalnoj »dezorijentaciji«, i to ne samo na putu od klinike do kafane, kakav mu se pričinio put Rada Drainca, nego i na putu straśnijem: na putu-rasputu od sna do reči, od duha do rečenice, između mrtvih i živih, ni mrtav ni živ. On, koji je verovao, u doba *Mrtvih rukavica,* da nikoga neće sresti izvan ludila:

i poverovah da neću nikad
nikoga posetit
pre no što vazduh poludi,

i koji je, tada, pokušavao da piše nadrealističkim jezikom:

kao da je kas i topot ugašenih konja
u povorci neba
polizane reči kestenjasto gamižu
da ne prođe da ne prođe ruka
u daljini zejtinjavoj
— — —
ogrnuti urlikom kamenja
podrumi očni čuvaju plač,[70]

[70] Pesma *Prepad,* u časopisu *Večnost,* 1926, br. 4.

on posle 1931. nije više pesnik ispod čije ruke na hartiji mogu da ostanu ovakve reči, ali upravo zato što je njegov strah, — već u ovim stihovima jasno najavljen: »da ne prođe da ne prođe ruka / u daljini zejtinjavoj«, — postao za njega sadržaj svakog sadržaja. *Mrtve rukavice*, od kojih je očekivao spasenje (te neodređeno simbolične rukavice njegovoga nadrealizma), pretvaraju se ovde *u ruku* bića bez koga nije mogao da zamisli više svoje buđenje. Treba dobro videti ovoga pesnika koji je, u pesmi *Ponoć mene*, pisao (daleko od svakog nadrealizma):

Njeni prsti živeli su u mojoj ruci i posle njene smrti.
Ja sam ih pokretao i nisam razlikovao
Da li imaju vezu kakvu još sa njenom kosom,
Ili sa haljinom novom što joj kupih,

pa da se shvati, u potpunosti, ne samo umiranje njegovog nadrealističkog jezika, već i umiranje svakoga naglašenijeg metaforičkog jezika. Ni nadrealizam, ni metaforički jezik, koji pretpostavlja negaciju i preobražaj, raskidanje *postojećih* veza, ovde nisu mogućni, jer se tu hoće ponovno uspostavljanje upravo tih istih veza, tačno onako kako se hoće uspostavljanje veza u mrtvom telu, koje je razorila smrt, taj vrhovni majstor negacije. Sa jačanjem straha od smrti umirao je njegov nadrealistički jezik, koji podrazumeva saradnju sa smrću samim tim što, kao jezik pustolovine, podrazumeva destrukciju postojećeg, ali umirao je, iz godine u godinu, i Ratkovićev pesnički jezik uopšte. Pesma *Ponoć mene* je prelomni trenutak njegove ljudske, ali i pesničke, tragedije:[71] ta pesma, koju antologičari (ukoliko se uopšte sete Ratkovića) najčešće ne mimoilaze, a po kojoj je on poznatiji nego po dubljim, i značajnijim, svojim pesmama, ima u sebi nešto od *pretnje paralize*, neke ukočenosti, nesmelosti pokreta, čak nemoći za njega, i koja kao da ponavlja ukočenost onih mrtvih prstiju u njegovoj ruci. Ta ukočenost mrtve ruke, — koja se nije podigla da bi se on probudio »iz ove svesti«, koja nije učinila nikakvo čudo »na stolu«, — produžava se kroz njegovu pesmu, tu gde, zaista, »podrumi očni čuvaju plač«, a usta, ispod jezika, svu neiskazanu moć prećutanih reči, tako da *pričanje*, koje je tu svemoćno, kao da dolazi od ovoga straha od dubinskog, unutrašnjeg pokreta u jeziku (tamo gde se traže, i ne

[71] Objavljena je prvi put u *Srpskom književnom glasniku*, 1931, XXXIII, 7.

nalaze, biće i jezik), od nepredvidljivih bujica koje bi potekle, u nepoznatom pravcu, iz ponovnoga sukoba sa **rečima**. Strah od nepredviđenog je strah od gubljenja, strah od ma kakvog preobražaja, strah od poezije: to je poezija koju piše pesnik sa ovom mrtvom rukom u svojoj ruci, *poezija koja bi da sačuva tu ruku*, da uspostavi *neke veze* u tom mrtvom telu što se rastura. Reč ostaje maksimalno nepreobražena, duboko konvencionalna, onako kako je ona ovde, u stvari, nemogućna, pred ovom smrću koja nam oduzima svaku reč (svaki izraz, svako sredstvo sublimacije, svaku kulturu), i koja nas kroz Ratkovića čini sposobnim samo za mrtve ili konvencionalne reči. Smrt je ona koja, izazivajući otpor, izaziva bujanje jezika; ali ona, takođe, u dubokoj patnji, ubija jezičku, tvoračku maštu, ona nas konvencionalizuje: *nigde nismo toliko konvencionalni kao pred smrću*, u časovima ovakvog ratkovićevskog bdenja sa rukom mrtve žene u sopstvenoj ruci. Jezička konvencionalnost, koju je dozivao san ovoga pesnika, njegovo vizionarstvo nepomirljivo sa jezikom, produbljuje se ovde strahom od ma kakvog pokreta, od ma kakvog gubljenja veze, ali strahom koji utvrđuje smrt, tu apsolutnu negaciju pokreta. Vizionarstvo u ovakvim časovima, u kojima je Ratković dozivao telo i dušu mrtvog bića:

Voskresni!
Voskresni ili sebe ili barem oči moje,

jeste nemoćno i slepo vizionarstvo: strah od gubljenja veze (od gubljenja one ruke), kao strah od nepoznatog, u ovom vizionarstvu vaskrsenja (a ne otkrovenja), ubija svaku viziju, pa i onu željenu, i to upravo u ovoj apsolutnoj vernosti njoj, u bojazni da se ništa ne izgubi. To je *strah koji traži mrak svuda*, u vizijama i u rečima, i koji konvencionalnost uvodi u reč upravo kao ovaj mrak: konvencionalna reč ovde je mračna **reč-ne-reč**, sami mrak reči, koji je Ratković slutio i onda kada je pokušavao da se nasmeje mudracima koji »mere ponore zabranjene«, i opredeljujući se za taj mrak, u ovom strahu koji okamenjuje plač i parališe reč, na putu ka njenoj smrti:

Grč mozga i sunca u mrak me isteruje,
U mrak da okamenim plač.
— — —
O, sve reči do zore presvisnuće.[72]

[72] V. u pomenutoj knjizi *Risto Ratković;* isto, pod naslovom uzetim iz teksta *Mudraci mere ponore zabranjene*, u izboru iz njegovog dela *Ponoć mene*.

Nemirenje sa smrću javlja se, kod Ratkovića, kao nemirenje sa nepoznatim (koje kao da sarađuje sa smrću, jer uništava sve poznato, sva lica koja smo voleli, s kojima bi on da produži život i posle smrti), ali samim tim kao nemirenje sa neuobičajenim, i utoliko nužnije ispoljava se zahtevom za uobičajenim, za produženjem onoga što je »obično«. Nema, ne sme biti ničega izuzetnog, ni u duhu ni u jeziku. Imperativ produženog opštenja, u ovome *vaskrsenskom misticizmu* u kome umiru i vizija i reč, a rađa se sve dublji mrak, iskazuje se kao imperativ jezika svakodnevice. On ne dozvoljava metaforičnost koja će se, pre toga, ponekada javljati, čak i u trenucima najdubljega straha od »grča mozga« i od »sunca«, dostižući najviši stepen čistog lirizma:

Za kakav početak biće, oh, ovaj kraj,
Koje li doline nebo otkriva besomučni raj?
Otvori i pusti da ide sve do dna,
Mokrim rukama vade decu iz moga sna,[73]

jer ne dozvoljava nikakav novi (nepoznati) početak, nikakvo otvaranje, nikakav pokret opuštanja (ili *puštanja:* da ide »sve do dna«), pokret koji jedini dozvoljava stih enigmatičnog nadrealizma, čiji lirizam je upravo u njegovoj nerasvetljenosti, ali apsolutan: »Mokrim rukama vade decu iz moga sna«, omogućen ovom nemarnošću za ma kakvo objašnjenje ili za ma kakvo čuvanje datog. (Imperativ produženog opštenja ne dozvoljava, u

[73] U istoj pesmi. Taj stih: »Mokrim rukama vade decu iz moga sna«, koji pripada sigurno najponornijim objavljenjima srpskog nadrealizma, javlja se kao i najbitnija poezija Ratkovićeva: u antitezi konvencionalnoj, neprobuđenoj reči; strofi koju završava, i navedenim stihovima kroz koje progovara strah od »grča mozga« (koji ga »u mrak isteruje«), prethodi savršena konvencionalnost, jedna ukočenost koja ne samo što ne dozvoljava ovakvu metaforičnost već ne dozvoljava uopšte ni poeziju: »Mudraci mere ponore zabranjene — / Jadni! Izmerit nikad ih neće. / I ne znaju da ponor svaki ima zakone svoje / Čiste i beskrajno gole, / Razumu ovom nepristupačne. / Koliko slojeva svesti da skine se treba / Pa da se ne veruje u san, / Niko to ne zna«. Taj podsmeh »mudracima« racionalizma, ta objava nesamerljivosti sna u potpunoj su vlasti tog racionalizma: Ratković je ovde upravo taj »mudrac«, koji se izražava jezikom stihovanog (i sasvim intelektualno primitivnog) članka o snu, dok se toga sna boji, u strahu od samog pesnika. Rascep između ovoga »mudraca« i pesnika je rascep između straha od otvaranja i njegove neumitnosti; on je jedina stvarnost Ratkovićeva. Otuda će ista njegova pesma, kao ovde, da donese masu nepevajuće, anti-pesničke konvencionalnosti, ali i ovakav, *apsolutni stih.*

ovom dopisivanju s mrtvima, kojima se zakazuje sastanak, metaforu tipa »zvečeći hodnik zlatnih odeždi«, upravo zato jer se taj sastanak zaista hoće, i jer u ovom »zvečećem hodniku« iz *Mrtvih rukavica* do njega ne može doći. Na poziv takvim jezikom mrtvi kao da ne mogu da se odazovu, ali ne samo zato što ga bilo koja mrtva Maruša Ratković, bilo koja naša *mrtva sestra,* ne bi razumela, već zato što bi u njegovoj *izuzetnosti,* neuobičajenosti, naslutila kao neko dalje produžavanje izuzetnosti u kojoj se sama našla, zahvaljujući smrti: nisu li mrtvi, kao *izuzeti* iz života, uvek pomalo *izuzetni,* i ne iskazuje li se njihova žudnja za povratkom u život ovim zahtevom za konvencionalnošću u kojoj, međutim, nema života? Mrtvi su neizlečivo protivurečni životu. Ona bi, ta mrtva sestra (mrtva žena, mrtav otac: čitavo mrtvo čovečanstvo u kome Ratković pokušava da živi, kao da ono nije mrtvo), prepoznala u tom izuzetnom jeziku, s onu stranu stvarnog sporazumevanja, samu smrt koja je pokidala veze između nje i onoga koji ovim jezikom-ne-jezikom pokušava da je dozove, smrt koja razaranje prenosi i na telo jezika, kidajući svaku mogućnu logičku vezu u njemu, bacajući mrtve još dublje, u vančovečanske prostore kao u prostore vanpojamnosti i vanjezičnosti. Takav jezik (sluti se to duboko u osnovnome »znanju« Ratkovićeve pesme posle *Mrtvih rukavica,* ali, povremeno, čak i u samoj ovoj knjizi najčistijeg njegovog nadrealizma), odagnao bi mrtve sa praga kuće koji, međutim, u snu oni treba ponovo da pređu, vraćajući nam se. Reči ne smeju biti »naročite«, *pesničke* reči; ništa ne sme biti naročito, s namerom: *mrtvi se boje namere, isto kao i poezija,* ali oni nisu poezija, oni se boje poezije. Oni će nam se odazvati (doći će na sastanak s nama) samo ako produžimo da se ponašamo kao za njihova života, kao da se ništa nije dogodilo ni sa njima ni sa nama: reč mora biti ona ista reč koju smo im već govorili, — i sa istom intonacijom, — onako kao što i stvari, koje im nudimo posle njihove smrti, moraju biti njihove i naše zajedničke, uobičajene stvari, iz predsmrtnog doba: valja im *dati* tu običnu reč onako kao što im se daje, na grob, češalj da se očešljaju, ili kako im se poturi ogledalce da bi mogli da se ogledaju, ženi vreteno da bi mogla da prede vunu i, tako, i dalje da ostane prisutno biće, sa nama i za nas, a ne protiv nas. Treba ih zadržati u domu, njih koji su se odjednom promenili, i dotle *kućevni* (konvencionalni) sad hoće da odlutaju, da produže, vođeni nekom mračnom, višom voljom, koja nije njihova ali kojom su uvračani van-kućevnim životom lutanja, *u groznoj i opakoj zabludelosti koja*

obuzima mrtve, te duhove pale u bludnju i nemir; treba mrtvome (pokretom nenamernim: da ga strah ne obuzme i ne baci u nevrat) *podmetnuti* ovu ili onu zajedničku, svakodnevnu reč, onako kao što mu se, na grob podmeću ove stvari, da ga izuzetnost reči, i jezika, ne bi bacila u nevrat.

Duh poezije je, za *ovoga* Ratkovića, kao i duh mrtvih: zazorljiv od velike, nesvakodnevne (i glasne) reči, u kojoj prepoznaje svoju izuzetnost, i kojom pada u još veću bludnju. On je zazorljiv od neuobičajenog. Kao da, i u poeziji, treba slediti puteve mrtvih, koji su putevi krajnje banalnosti, koja nije život ni smrt, već neko neprobuđeno trajanje u kome nema nikakve izuzetnosti, niti bilo kakve šanse za tvoračku individuaciju, ali koja kao da upravo zato ne poznaje smrt. *Prihvatanje banalnosti je kao sklanjanje u ništavilo usred života*, pred smrću: u ovo slepo, jer bezlično trajanje, u kome nema ličnosti ali zbog toga nema ni smrti, koje je ponavljanje uvek istog. Otuda masa banalnih podataka, i otuda najbanalniji pokreti na koje Rista Ratkovića osuđuje ovo uzmicanje pred smrću kao uzmicanje pred negacijom, tako da on zaista nije pesnik koji će moći da poruči samome sebi: »Otvori i pusti da sve ide do dna«, pesnik otvaranja, već je *pesnik zatvaranja*, onaj koji se ne baca, u stilu nadrealističke heroike, u pustolovinu, već se uvlači, na prstima, »u njenu bivšu postelju«, da bi je tamo sanjao:

Velika pepeljara. Sve cigarete ispušene.
Senke pucketaju.
Neko nevidljiv krši prste.
Soba je puna pustinje.
Kad noć posta rumena, ugasih lampu u prozoru.
Pred zoru odoh u njenu bivšu postelju, da je sanjam.
I ona se javi. U telu beše vesela, a u licu tužna.
U rasvit zore videh dve slepljene sveće gde se cepaju jedna od druge, a kanda se i gase.
I čuh njen glas, beše u vidu osmeha.
Otkide se i pade kao srebro.
Neko je negde odlazio, a ja sam plakao.[74]

[74] *Dve zore.* — S. Perović, u komentarima u izboru *Ponoć mene*, s razlogom napominje »bitne srodnosti« između ove pesme i *Ponoć mene*. U prvome redu je to, osim osnovnoga motiva, ova opisnost, krajnje konvencionalnom rečju, i ovaj vradžbinsko-mađijski duh koji će ovde da progovori i izrazima što podsećaju na

To je umiranje pustolovnog duha metafore, kao duha negacije, ali to je i umiranje samog stiha: otuda će, u paraboli ovog umiranja, koje je započelo na samim počecima Ratkovićevog pisanja i koje se završavalo u njegovim evokacijama doživljaja i vizija iz afričke pustinje, sve češće da se javlja oblik pesme u prozi, s tim što je ta prozna pesma uglavnom lišena svakog izrazitijeg ritma, dok je metafora u njoj pravo čudo: to su *beleške*, niz podataka koji se smenjuju jedan za drugim, jedva tek pribeleženi, u pokušaju da se stvori izvesna atmosfera, i u tobožnjoj želji da se, na ulicama Kaira ili Aleksandrije, nađe Bagdadski lopov, čak možda i Rembo, a u stvarnoj potrebi da se pokaže: kako *nema više čudotvorstva* Bagdadskog lopova, već samo razbojništva bombardera koji razaraju svet, dok deca, priviđena, blude pustinjom,[75] u košmarnom snu, kad »od konjaka se zaiskri duša, pa se ugasi«,[76] i kada se, među vojnicima svih narodnosti, u istoriji koja je postala, takođe, samo laž košmarne duše, može da prividi još jedino kako »po moru teče Lim«.[77] To je epoha, svakako, sa razbojnicima umesto sa čudotvorcima, ali epoha koja »ide na ruku« Ratkoviću mrtvog čuda. On će još pokušati da nađe spas, pesnički, u paradoksu, pišući: »Lutam, da ne zalutam«, ali iza njegove rečenice: »Lažem, a nije laž«, ne samo što nema »nevine radosti«, koja bi »osvetlela Hiljadu i jednu noć«,[78] već nema ni one slutnje tajanstva koja je uspevala da progovori nekada i kroz najdublju njegovu banalnost. Ratković tu, zauvek, kao da se pretvorio u nekakav »voštani kip« za koji je poverovao, u Kairu i Aleksandriji, posle pet godina ćutanja, da se istopio na vrelom suncu i da je duh priče radi

jezik tumačenja snova i gatanja iz karata: »*U telu* beše vesela, a u *licu* tužna«, ili: » . . . u vidu osmeha«, a u pesmi *Ponoć mene* u rečenicama kao što su: »Ali mi još došla nisi, / I beše *kao* ravnodušna«. Neizvesnost *značenja* pojava u snu, ali i krajnja njihova neodređenost, koja se javlja u obliku nerazrešivog protivurečja (veselost tela a tuga u licu), produbljuje nesigurnost: ono »*kao* ravnodušna«, sa tim »kao« neumitnim u pričanju snova, od ove je nesigurnosti: sve i jeste i nije to što izgleda kao da jeste, sve jeste samo u prividu toga nesigurnog, kolebajućeg »kao«, što ponavlja nesigurnost značenja pojave u snu. Iz ove nesigurnosti ide Ratkovićeva želja za preciznošću, koja odbija metaforički jezik, al iz nje ide i njegov jezički konvencionalizam, koji je uvek tamo gde je nesmelost, ali koji tu neodređenost samo još više produbljuje.

[75] *Priviđena deca;* u knjigama *Dodiri* i *Sa Orijenta.*

[76] U proznoj pesmi *Bar; Sa orijenta.*

[77] *Lim; Dodiri, Sa Orijenta.*

[78] *Hiljadu i jedna noć; Sa Orijenta.*

priče, pod užarenim suncem, kao duh *Hiljadu i jedne noći,* progovorio kroz njega;[79] on je tu, u zbirci *Sa Orijenta,* taj voštani kip koji pokušava da progovori, ali uzalud, u dubokoj mrzovoljnosti. Sve je već mrtvo. Mrtva je istorija, i mrtav je mit, piramide (»Veličanstvena glupost, te piramide!«),[80] mrtav je jednooki Arabljanin koji prodaje smokve i bičeve za muve, sa njime i bog sunca Ra i bog Nila, Krokodil, koje je on takođe pokušavao da čuje kako razgovaraju, u samom srcu mistike i metafizike Orijenta; i mrtav je Jerusalim, Hrist, Rembo (tu osuđen na kliše, najbanalniji: »Onaj nesrećni, divni, nemirni«, u pesmi *Laž,* i na najkonvencionalniju parafrazu njegovih reči, da je »prodao čak i ono / što ni trgovcu nije uspelo da proda«),[81] kao što je mrtva đinđuva Avramova (»pola đinđuve sa kaftana Avramovog«), ili ona mumija koju on, u snu, pokušava da otpaše, ali ne može, pa ona produžava da luta pustinjom,[82] tamo gde lutaju njegova mrtva, bombardovana, *priviđena deca,* svrstana u dvojne redove, špijunka Teis Aleksandrijska, ili tajanstvena Amunahaira, sve »aveti iz grobnica«, — za koje će moći da nađe samo najbanalniju reč: »Prate me aveti iz grobnica drevnih. Sveštenici i velikodostojnici, carice i princeze, carevi. Snofru, Heops i Hefrena, Safura i Neferirkara, Ahtoj i Merikara. Predvodi ih razbludna špijunka. Ime joj ostalo nije, tradicija priča. Zove se, recimo, Amunahaira«,[83] — a sa njima mrtvi su i vojnici svih narodnosti, »Arapi, Južnoafrikanci, Novozelanđani«, Sloveni,

[79] »Posle dva tri meseca boravljenja u Kairu kod mene je bio počeo slabiti smisao za oštro razlikovanje istine i laži. Bila je to radost duše i tela. Od sunca. Od sunca koje se uvlačilo u sve pore. Pune oči sunca i puna utroba sunca. Činilo mi se da ću ga i u najzatvorenijoj prostoriji naći. Kad ga napolju nema, ono je u meni. A noći, noći koje bujaju, a ne otiču. Ili se najednom isprazne, pa te nema.

Razmišljao sam o toj čudnoj želji da pričam radi pričanja, da brbljam makar šta i da izmišljam. I posle pet godina ćutanja, počeo sam ponovo da pišem. Voštani kip u meni bio se već istopio od sunca. Ali sam i dalje mislio o toj svojoj radosti koja je plavila naše zakone prividnog morala licemerja. Jednog sumraka, u hodu, iziđe stih iz mene:

Lažem, a nije laž.

On mi objasni tu moju nevinu radost. I osvetli mi *Hiljadu i jednu noć*« *(Hiljadu i jedna noć,* u zbirci *Sa Orijenta).*

[80] *Sfinga,* pesma u prozi; *Dodiri, Sa Orijenta.*

[81] *Tri rastanka; Dodiri, Sa Orijenta.*

[82] *Mumija; Sa Orijenta.*

[83] U istom tekstu.

Englezi, Australijanci, čije razgovore je takođe pokušavao da zabeleži,[84] a motivi Istoka podsećaju na jevtine šarene razglednice ili na priče iz najsiromašnijih *bedekera.* Ako »pustinja noću ne spava«,[85] ona je noć bez snova, bez jezika i vizije, »definitivna smrt« u ovom slomljenom pesniku čiji najviši san:

Jedan proplanak zelene trave,
Jedan potočić vode hladne —
I ja bih bio car

(u pesmi *Car),*[86] uništio je u njemu pesnika, nepovratno, i pre ovoga lutanja pustinjom, i po Kairu i Aleksandriji. U snu o takvom carevanju, on je gubio pesnički jezik, pa i svaku volju govora, da bi se, posle rata, javljao iz svog ćutanja beleškama koje je, o tuđim knjigama, za hleb pisao po novinama i časopisima, ali da bi se javljao i porugom, i kao u nekom samoubilačkom osvetoljublju, onome duhu u koji je ugradio svoje mračno slovo: duhu nadrealističke poezije.[87] To je već

[84] *Kantina u pustinji; Sa Orijenta.*

[85] *»Izišao u pesak, bos. A on hladan kao sneg, i mokar.*

Anđeli i demoni mokrili svu noć.
Po pesku mnogo tragova — ptice, mravi, zmije,
šakali — bezbroj životinjskih naroda.
Pustinja noću ne spava« (pesma *Dve zore; Sa Orijenta).*

[86] *Sa Orijenta*

[87] Pre svega u tekstu *O jednom međuvremenu,* rđavo sastavljenom, aljkavo napisanom, i koji je, bez sumnje, neka vrsta naknadnog njegovog obračuna s beogradskim nadrealistima, zbog razlaza s njima i zbog njihovog stava prema njemu, u času kad su oni bili istorijski pozvani da, pedesetih godina, odigraju jednu od najbitnijih, ako ne i osnovnu, ulogu u preobražajima srpske kulture i literature. To je tekst u kome ovaj obračun s nadrealizmom dobija razmere njegovog nesvesnog, ali nesumnjivo tragičnog, pokušaja obračuna sa samim sobom, kao u nekakvom mračnom nagonu samouništenja. On, koji je sasvim u duhu nadrealizma, i kao urednik nadrealističkog časopisa *Večnost,* istovremeno pisao svoje stihove nadrealističkog nadahnuća i pozivao, iako mutno, na revoluciju, pisao je ovde, sasvim na liniji najkonzervativnije političke misli tog trenutka, i dajući joj ovaj svoj žalosni obol, kako su nadrealisti, »i pariski i beogradski (...) uobražavali u svojim zanosima da njihova duhovna delatnost ima značaj neke prevratničke delatnosti, pa čak i značaj pokreta«, da »prelaz od nadrealizma ka marksizmu nije išao po liniji razvoja«, da se »svet nimalo nije dosađivao njihovim publikacijama«, ali je zato tvrdio, posle svega i uprkos svemu, da su »zenitisti (...) najviše od svih naginjali ka socijalizmu«, pokušavajući da i *politički* i ideološki pretpostavi zenitizam nadrealizmu. Zbog

mrtav Risto Ratković, onaj koji neće smeti u zbirku *Dodiri* da unese nijednu od svojih nadrealističkih pesama, otvarajući tako sâm vrata pogrešnim predstavama o sebi kao o pesniku bolećivog i tihog intimizma, Ratković koji je umeo za Sartra da nađe jedino formulu dogmatskog marksizma: »jedan od predstavnika egzistencijalizma — ćorsokačke filosofije onih francuskih intelektualaca koji niti imaju hrabrosti da idu u staru reakciju niti mogu da prihvate socijalizam«,[88] ali koji će, za sebe, i po imperativu najdubljeg svog bića i najistinskijeg svog iskustva, na jednoj od mnogobrojnih ceduljica, takođe nađenih po njegovoj smrti, da prepiše, reč po reč, Sartrovu rečenicu: *»La vie ne commence qu'au delà du désespoir«*.[89] Ta ceduljica, bez ikakvog Ratkovićevog komentara, neodoljivo budi sećanje na njegovog Apostola Očajanja, koji se pojavljuje u tragediji *Zoraj*, da bi opominjao i savetovao: »Očajavajte! Možda ćete se tako spasti«, ali čije upućivanje na očajavanje nije u duhu egzistencijalističkog upućivanja na bitni (esencijalni) *život*, koji se može probuditi samo *pred zidom*, niti u slavu tog života, već za dobrobit

toga su za njega nadrealisti prosto »afektirali« sa demonizmom Markiza de Sada i Lotreamona (iako je morao dobro znati da taj demonizam ima sasvim površne tragove u srpskom nadrealizmu): to mu je bilo potrebno, u ovome obraćunu i samoobračunu, u toj teškoj pometenosti, da bi mogao reći da Lotreamonov demonizam »u krajnjoj liniji i nije ništa drugo do težnja blaziranosti ka kriminalnoj bolesti« (u vreme kad se borba protiv dogmatizma, u nekoliko trenutaka, iskazala i interesovanjem za Lotreamona), ali i zato da bi mogao da suprotstavi Rada Drainca nadrealistima, opet u zakasnelom odjeku na sukob Drainčev sa nadrealistima (prihvatajući kao istinitu tvrdnju Drainčevu, iz *Rasvetljenja*, da su na njega uticali Rembo i Lotreamon, iako je on taj »uticaj« neporečno izmislio u svojoj utakmici sa nadrealistima). Za pesnike »socijalne poezije« on tvrdi da su »svojom borbenom aktivnošću provetravali zaparložene odaje naše moderne«, iako smušeno, i u stilu već na smrt osuđenog jezika »teorije odraza«, piše kako »naša socijalna poezija nije bila veran odraz stvarnosti. Ona nije uzimala konkretne slike iz života, već je pojave uopštavala«, i da »iako je uspela da se afirmiše, i da kod mlađeg sveta zadobije simpatije, ona je, još pre početka rata, neopaženo iščezla«. Istovremeno, on u časovima ovoga svog mračnog i nepovratnog gubljenja i krajnjeg nesporazuma ne samo sa duhom nadrealizma već i sa duhom sopstvene poezije, koja u najvišim svojim trenucima nedvosmisleno pripada nadrealizmu ili se nalazi na samim njegovim marginama, ima moralne snage da se suprotstavi pokušaju Milana Bogdanovića *(Literatura kao saučesnik reakcije*, Beograd, 1949), da »modernu literaturu između dva rata prikaže kao jedan reakcioni pokret«, tvrdeći da je to tendencija koja »ponekad proizilazi iz oportunističkih računica«.

[88] U tekstu *Igračka pred Parizom*, nađenom tek po njegovoj smrti i objavljenom u izboru *Ponoć mene*.

[89] V. pogovor u izboru *Ponoć mene*.

smrti: »Najviše verovatnoće da ne ovekovečimo svoj bol, jeste da očajavamo, ali ni to nije sigurno«, pošto »poslednji čas našeg života se ovekovečuje. A poslednji časovi su obično gorki, gorki, pakleno gorki. A kakav bude poslednji čas, takva će biti i cela večnost«, tako da je naše da »poslednji trenutak radosti otkupimo dugim očajavanjem«. Potrebno je, po ovoj »filosofiji« života Apostola Očajanja, očajavati sav život, da bi se stiglo, u poslednjem trenutku, do radosti, i da bi večni život, onaj koji nastaje posle smrti, bio neki takav, radosni život. (Sve je inače u svetu nemoralno, jer je slučaj vrhovni zakon sveta bez zakona: slučaj je nemoralan. »Zato je nemoralno i postojanje sveta uopšte«. Međutim, sasvim je sigurno da Ratkoviću nije došao, u poslednjim časovima, ovaj njegov Apostol Očajanja u pomoć, ostajući samo puka konstrukcija njegove mladosti: on se bojao ovog Apostola Očajanja, i tu je nalazio i svoj strah od poezije, a valjda i potrebu za najdubljim i najčemernijim konzervatizmom. Ispod navedene Sartrove rečenice nije ni mogao ni stigao da dopiše ni jedan jedini stih, koji bi našao negde u tome očajanju (pa makar i sa iluzijom da će tako iskupiti radost poslednjeg časa, kao radost večnosti), nego je tu samo napomena, na prvi pogled sasvim beznačajna, ali kroz koju kao da progovara sve prokletstvo njegovog života: »Ako te neko značajno pogleda u pohabane cipele, znaj da je grubijan, *prostak*, bez obzira je li on proleter ili buržuj«.

I to je sve: samo te pohabane cipele, i njegov tupi pogled na njima, najavljeno ogorčenje, ali koje se odlaže, kao što se sve odlaže, u sve dubljem sklanjanju, pred svim i svačim. To konačno više nije Sjemin sin koji u susret trči drugome, raširenih ruku, jer bi inače poludeo; to nije više ni ruka koja se pruža za dodir, već samo, na još jednoj ceduljici, beleška u stihu:

Ide mi u susret
Nepoznati čovek.
Pa se obradovah

Neću morati da se smešim,
Neću morati da lažem.[90]

[90] V. u predgovoru knjizi *Ponoć mene;* u pogovoru istoj knjizi kaže se da je Ratković »poslednje dane provodio u Mlatišuminoj ulici s mačkama sa kojima je delio porciju čvaraka, njegov dnevni obrok hrane«, i da je osim toga uzimao još samo još alkohol. »Svi koji su dolazili u neposredan kontakt s Ratkovićem

Ništa ga nije čekalo, osim očajanja u halucinacijama, i nekakav nepojmljiv prozor (»taj na materiji prozor«),[91] koji ga je vukao da, pred smrt, pogleda kroz njega i vidi kako ulicom, ispod bolnice, prolazi »Zlatna odežda — uspravljen Zmaj«, ali za koga on nije mogao da zna da li mu u pomoć hita ili od njega odlazi, napušta ga, onako, uostalom, kako je i on sâm već sebe napustio, zauvek, bez pozdrava, bez osvrtanja.

posljednjih godina pred njegovu smrt postajali su na neki način pokorni pred njegovim bolom, pred njegovom neumitnom ćutnjom koja je imala nešto od filosofske istočnjačke mudrosti i fatalizma. Posljednji njegovi dani protekli su u halucinacijama. Plašeći se svega ogromnog, a najprije ‚ogromnog oka okeanskog', tako je, u tišini, završio život jedan sudbinski pjesnik«.

[91] U pesmi *Luminal*.

Marko Ristić

Pesnik Marko Ristić ostao je u senci proznoga pisca Ristića, toliko da se ponekad učini, već danas, da je i on među onim zaboravljenim pesnicima koji čekaju da im se vratimo, iako njegova poezija, osnovnim svojim kretanjem, čini nerazlučivo jedinstvo sa njegovom prozom; Ristić je, uistinu, s razlogom mogao da ponavlja Geteovu tvrdnju da pisac piše uvek celokupna dela: prožet, do poslednje svoje misli i do poslednjega svoga osećanja, imperativom totaliteta u čoveku i svetu, upućen na Bretona pre svega kao na čoveka moralnog integriteta, ali i monističke usmerenosti, težnje ka »potpunosti«, u svemu i svuda,[1] on je težio i jedinstvu svoje misli i svoje poezije, tako da njegova misao o poeziji (ta nesumnjivo, osnovna njegova misao: nije li poezija sadržaj svih njegovih sadržaja?) ne može da se odvoji od same njegove pesničke prakse. Čak i onda kada ta praksa izostaje (a to će, posle kraja nadrealističkog pokreta, 1932, kome je Ristić pripadao možda oduševljenije od ma koga drugog, iz godine u godinu da bude sve češće i sve izrazitije), nije li proza njegova, čije rečenice spajaju izvanrednu lucidnost racionalne svesti sa izvesnim poetskim nemirom, u stvari samo

[1] Ristića pre svega privlači u Bretonu »... *moralni integritet*, (...) monolitska, monistička usmerenost, (...) potpunost« (*Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona*, *Forum*, Zagreb, januar—februar 1967, god. V, knj. XIII, br. 1—2; v. *Svedok ili saučesnik*, izd. *Nolit*, Beograd, 1970, str. 274).

drugi jezik poezije, nekakav transfigurirani njen jezik? Nije li odsustvo pesama, sve češće i sve veće posle kraja nadrealizma, samo izraz nužnosti promene govora poezije?[2] Svakako, u prozi Ristićevoj poezija se objektivira, i kao da dozvoljava samo misao o sebi, misao prožetu nostalgijom, neospornom, i u mnogo čemu jedinstvenom; ali sve te objektivacije, u kojima kao da se pesnik Marko Ristić udaljuje od samoga sebe, postajući, sve više, jedan ideal, motiv jedne sanjarije, ali čak i simbol jedne utopije o pesniku kao pravome, živome čoveku koji remboovski živi pravi (živi) život, — onaj koji je, međutim, ovde *odsutan,* — zrače poezijom i dalje: nose li te rečenice poeziju nostalgije za poezijom? Nisu li one, omeđene kritičkom svešću, a istovremeno odupirući se toj svesti, upravo ovom žudnjom za poezijom kao za delom neke apsolutne svesti nekoga apsolutnog života, izraz žudnje za samom suštinom koja nam je uskraćena, kao taj remboovski »pravi« život, tu gde smo osuđeni da živimo? I nije li to pisanje o poeziji umesto samoga neposrednog njenog izraza, delo neminovnosti koja ne bi pripadala samo Marku Ristiću nego je i neminovnost sveta, epohe, ili, još određenije, one stvarnosti postojanja koja određuje naše ideale, iznuđujući nemirenje sa sobom, tako nedovoljnom, ali nemirenje koje ne dozvoljava nikakvu proizvoljnost, nikakvo ignorisanje *okvira* te stvarnosti, nego, naprotiv, zahteva *učešće* u njoj, sposobnost da se prihvate njeni izazovi, sposobnost koja podrazumeva i moć da se idealu poezije služi i drugim jezicima, koji nisu neposredno poetski (pa čak ni literarni), sve do ćutanja?

Ristić je *hteo* da bude pesnik: i njemu je, svakako, bila potrebna volja da napiše pesmu; ali, i onda kada je to htenje

[2] Posle sloma nadrealističkog pokreta (1932) Ristić je prestao da objavljuje pesme, za dugo vreme: poslednje stihove pre rata i revolucije 1941. štampao je u časopisu *Nadrealizam danas i ovde,* jun 1932, br. 3, da bi se kao pesnik pojavio ponovo tek dvadeset godina kasnije, u *Mladosti* (1952, VIII, 2—3), i to pesmama iz prošlosti *(Devet pesama iz minulih dana).* Iz ove senke pokušao je da izađe 1938, poemom *Turpituda,* koju je napisao u prvoj, i osnovnoj, verziji još 1933, ali je policija zaplenila poemu »zbog njenog sadržaja u cijelosti, jer njime tvori krv. djelo kažnjivo po Zakonu o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi« (v. o tome u *Liberovom* reprint-izdanju *Turpitude,* Zagreb, 1972; pre ovog *Liberovog* izdanja, poema je štampana u časopisu *Delo,* 1955, god. I, br. 8). Međutim, iz knjige *Nox microcosmica,* izd. *Nolit,* Beograd, 1955, koja sadržava Ristićeve pesme od 1923. do 1953, vidi se da je posle 1933. M. Ristić sve ređe pisao pesme (tako da ima godina koje u *Nox microcosmica* ne pokriva ni jedan stih: 1935, 1941, 1945, 1946, 1948—1952).

(kao, uostalom, i kod tolikih drugih pesnika) ostajalo bez neposrednog opravdanja, — kada je poezija završavala na granicama ambicije, ostajući tako u granicama one od nadrealista toliko prezirane »literature«, — on je bivao, ipak, osnovnim svojim bićem, tamo gde

Ptice i mornari sa bistrim vidom
Dlanom već kušaju dokle je java

(Labud ili zemljotres u Japanu).[3] Njegovo pisanje je, i u ovakvim trenucima (koji su, najčešće, trenuci njegovoga nastojanja *da se uživi* u duh i slovo određenoga ideala poezije), u suštini ovo kušanje »jave«: kušanje granica sopstvenoga postojanja, *učešće* »u onom nizu promena koje čine postojanje (Das Werden)«.[4] Ideal nije u pesmi, kao u vrednosti po sebi; ideal je u razmicanju granica postojanja, zbog »pravoga«, ili suštastvenog, života, sa čijim odsustvom nema pomirenja, a koji je (taj suštastveni život) sama poezija: pesma je sredstvo toga kretanja ka odsutnoj suštini, kao ka samoj poeziji života, ili kao ka životu koji je postao poezija. Pesmu diktira san o izmirenju suštine i postojanja, esencije i egzistencije, ili svest o njihovoj sukobljenosti u postojećem svetu. Živeti pesnički zbog toga znači živeti zaverenički: kovati zaveru (sa ostalim pticama i mornarima) protiv »jave« koja isključuje poeziju onako kako isključuje ljubav. Za Ristića, na samim njegovim pesničkim počecima, to znači živeti romantičarski; na ovim počecima (koji su u zbirci *Od Sreće i od Sna),* to znači biti odsutan u svetu u kome je poezija odsutna, ili biti neodgovoran u svetu čiji svaki oblik odgovornosti jeste, u suštini, oblik neodgovornosti pravome životu, koji je poezija ili ljubav (ili, *elijarovski,* njihovo nedeljivo jedinstvo: *ljubav--poezija):* ne odgovarati na ovu odgovornost, ne odazivati se na njene pozive, biti besciljan, ili »neefikasan«, *nemaran,* u svetu ograničenom efikasnošću (buržoaskom) i ciljevima. Šta je poezija ako ne upravo ne-svet (ili mimo-svet) u ne-svetu postojećeg sveta, sve ono što taj svet *nije:* besciljnost, suština koja počinje

[3] *Putevi,* novembar 1923, br. 2; takođe u zbirci *Od Sreće i od Sna,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1925.

[4] *O modernom u poeziji, povodom novih Drainčevih pesama, Politika,* 21. januar 1930, XXVII, 7800; v. u knjizi *Književna politika, članci i pamfleti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952 (str. 129).

tamo gde prestaje cilj? Ali šta je (i šta može drugo da bude) njen jezik ako ne jezik oslobođen od cilja, jezik koji je besciljan i zbog toga samociljan, i koji upravo tom sposobnošću oslobođenja od svakog cilja, svake stvari izvan sebe (i pre i posle sebe), kao da obećava da ponovi samu suštinu, samu apsolutnost koja je samociljna i koja, zbog toga, zahteva od nas da se odreknemo cilja, odričući se, tako, od stvari izvan reči? To nije samo ona *Planinska Kosa*, te reči koje, odvajajući se od planine na koju se odnose, postaju odjednom *Kosa Planine*, unoseći tajanstvenost u ono što jeste, začaravajući sve što je dato, ništeći razliku između postojeće stvarnosti i sna;[5] to je i okultiranje rečenice u okultno, stvaranje »okultne rečenice«, stvaranje koje nije dostupno svesti zato što je svest određena ciljem, i zato što vraća neželjenom svetu ograničenom ciljevima, nego se daje samo odricanjem od te svesti, tehnikom nemara, mentalnom pasivizacijom. Ne pretvara li se tu, čak, svet banalnosti, svet lažnoga jezika lažnoga opštenja, u funkciju same poezije? Rečenica: »Rađaju se ptice u lovu na ptice« uistinu nameće se kao munja, i pre nego što se može da pojmi čudo njenoga rađanja, među »lovcima na ptice«, među majstorima i žrtvama banalnosti koja govori kroz njih najtrivijalnije rečenice, otporom prema njima, nemarom:[6] biti

[5] V. u knjizi *Bez mere*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1928 (drugo, bibliofilsko izdanje *Forum*, Novi Sad, 1962): XXVI, *Rudnici ili saldo mortale*, str. 110. (Naznaka stranice iz *Bez mere* po drugom izdanju.)

[6] »Polumesec ga čeka, na jednoj bori neba. On ima neki gorak podsmeh večeras, za sve one koje ne može da gleda, misleći na irvase, na kokošinjake. Tek sto je seo pred jednu kafanu, a okružuju ga sledbenici staroga majmuna.

I govore:

— Koliko ima sati?

— Nije to, brate, tek tako . . .

— A ja ti uzmem kapu, pa . . .

— . . . posleratni mentalitet prelaznog doba . . .

— Tako stoji stvar.

— . . . gospodine moj!

— Pazite šta govorite, dok ste još čitavi!

— Oca vam vašeg!

I tada! ‚Rađaju se ptice u lovu na ptice.' Kao munja, ta okultna rečenica nametnu se njegovom duhu, pre no što je bio shvatio iz koga je čuda ona postala, čuda koje je ona obznanjivala a koje ju je stvorilo. Bio je video pred sobom zamagljene oči jedne žene, video preko baruštine tih razgovora oko njega, i istoga trenutka saznao je da odatle polazi put, obećani put u pouzdani beskraj. Odjednom više nije bilo grada oko njega, jer je bez dvoumljenja razumeo šta znači onaj beli glas. Gde se zbiva taj basnoslovni lov, da ptičari ponesu, sa velikom pažnjom, gnezda gde tek što se nisu izlegli ptići? Ovi ljudi oko njega

rasejano u svetu suštine rasejane pod pritiskom banalnosti, biti neefikasno, totalno nemaran, među »ptičarima« (lovcima na ptice: lovcima na ciljeve, uhvaćene u mreže svoga lova), to znači biti na raspolaganju ovoga čuda okultiranja pseudo-efikasnoga govora tih »lovaca na ptice«, tog čuda koje se rađa iz nemirenja sa tim lovcima i sa njihovim svetom. Šta su ptice, koje se tu rađaju, među ovim lovcima, ako ne ptice poezije do koje dolazi ovom okultacijom efikasnog jezika u neefikasni, nemarom prema efikasnosti, gađenjem koje, tajnim podzemljima svesti, od saznanja da su to »lovci na ptice«, završava u ovom trijumfalnom saznanju da se ptice rađaju upravo u tome lovu (u tome obećanom njihovom uništenju) ili da je poezija neuništiva, neumitna toliko da, kao negacija svega što je njena negacija, preobražava svaki pokušaj sopstvene negacije u sredstvo svoje afirmacije. Taj »basnoslovni lov« jeste lov na suštinu, nemarom prema svetu (prema egzistenciji) odsutne suštine: lov na suštinu koja, odsutna u egzistenciji, zahteva ovu odsutnost u njoj, ovu rasejanost koja rasejava, bukvalno, sve njene oblike, otičući rečenicama ovoga okultiranja koje ne žele da se vrate svome poreklu, koje izbegavaju svest tumačenja, kao ptice koje neprestano izmiču svesti što bi da ih zatvori u svoje granice kao u granice datoga sveta u kome je nastala i kojim je određena.

To je pokret obratan pokretu sveta i datim formama egzistencije i postojeće svesti, pokret zaborava svega što jeste, a ne pokret sećanja: pokret odvajanja od samosvesti sopstvenog Ja, od poražavajućeg (i neprimljivog) *»onoga-što-sam«* u poražavajućem (i neprimljivom) *»Ovde«*, pokret okultacije te samosvesti u neku nadličnu svest, onaj koji uvek, i kada se javlja pozivima na povratak srednjovekovnoj magiji, čudu alhemijske transsupstancijacije, pa i transverberizacije svete Tereze (nasred Knez Mihailove ulice), ili kada sanja o tajnama napuštenih dvoraca, dosledno mitologiji nadrealističkog romantizma (ali i sa mnogo »knjiškog«, kao u *Bez mere)*, ostaje pokret bekstva od »onoga-što-sam«, sve do zahteva za sopstvenim obezličenjem. U ranoj poeziji Marka Ristića, to je pesma kao »carstvo pene«, kada sve

doveli su sa sobom tu izaslanicu same ljubavi, i ne znajući da ona predstavlja izaslanicu svih onih ekstaza i vizija koje su njihove reči tako savesno ubijale. U njemu se rađa ono izgubljeno iverje slobode, da sve postaje moguće, baš u samom trenutku kad ovi grobari pokušavaju svojim nametljivim prisustvom da ga unište« *(Bez mere, XXII, Ljubav,* str. 88—89).

postaje, — s onu stranu »odgonetke«, — s onu stranu, dakle, trijumfa »lovaca na ptice«, — neka *ozarenost*, neka beskrajna čistota kao sama zračna, plamena suština, van-ciljna i van-smišlena, koja bi da se odvoji ne samo od vizijā, nego čak i od samoga glasa, da bude tamo gde je

Nečujna borba vala sa peskom naših dana
Bezglasna obala jave do koje doseže talas
. . .
Kad već ni glas ne vlada u tome carstvu pene
Prolaznih bolnih reči i bele zagonetke
Te duge krvave senke bačene preko jave
Bez samog jezgra slobode i srži odgonetke

Vidna je tvoja gora, tu gde se krije ptica
I zaludan mrak od neprobojne svile
Svud oko visokih i mirisnih ti borova
Probija odsev reke i plavi pozdrav misli

I kad ni sama hrabrost ne bdi nad vizijama

(*Od sna*, 1925). *Pogrešan* je stih (u ovome *muziciranju* svesti i jezika, putem ideala »nečujne borbe vala sa peskom naših dana«): »Te duge krvave senke bačene preko jave«; nema tu krvi, nikako, nego upravo suprotno: to je »muzika« kao trans-supstancijacija (ali bezbolna) krvi u carstvo pene. I *pogrešan* je stih da tu »ni sama hrabrost ne bdi nad vizijama«: suština, koju je Ristić ovde tražio, nije zahtevala hrabrost kao bdenje nad vizijama (kao hrabrost za vizije), nego hrabrost za odricanje od vizija, čak za odricanje od svake slike, *od svake mogućnosti opredmećivanja*, izvesnosti, »očiglednosti«: hrabrost, koja se tu traži, jeste hrabrost za odricanje od snage, ili *hrabrost za slabost* onoga koji, »padajući ničice niz svoju slabost«,[7] i koji ne prestaje da šapuće, opominjuće, i naredbodavno, samome sebi: »Odagnaj sećanje, odagnaj razumni vid«,[8] u stvari traži tu slabost kao snagu za odbacivanje »oružja ličnosti, samoljublja i svesti«,[9] kao snagu da izađe iz *»onoga-što-sam«*, iz svega što je *»Ovde«:*

[7] *Šapat sna* (1928).
[8] *Teatralni subjekt, III: Prag sna* (1929).
[9] »Hoću li imati dovoljno snage da bacim oružje ličnosti, samoljublja i svesti?« *(Teatralni subjekt).*

Tu gde je tvoja moć ostavi oružje
Tu ostavi svoje oštrice izbora, svoje noževe
Na pragu ostavi i ako te bude strah

(*Prag sna*, 1929). Tu je najviši ideal ono stanje totalne zabludelosti u neodređenost iz koje bi moglo da se kaže (kada bi, naravno, *odande* uopšte moglo da se govori):

Ja se zovem kako god hoćeš na tim razvalinama jada
Promenjen svakim dahom sa neizbežnoga mora
Ja sam već nađen u pesku kao novac iz pamtiveka
Izgubljen omamljen tim životom koji nište vatre i noć
Naučen i zaboravljen, koji me natprirodni đak gubi na svome putu?
Ja se zovem i bivam kako tuđe pamćenje govori ma gde

(*Nestalna maska i život*, 1927). To je *teatralni subjekt* koji hoće »da niko, ni ti, ni ja, tu nema ličnosti u nizijama očiglednosti«,[10] i koji se zbog toga zove onako »kako tuđe pamćenje govori ma gde«: onaj koji bi, otuđujući se od njemu tuđega (njemu neprihvatljivog) pamćenja, da se zove ma kako, odnosno da se ne zove nikako; onaj koji je proizvoljan ili nestalan i zbog toga sâm život (»nestalna maska«): onaj kojeg nema u »stalnosti«, u nizijama »očiglednosti« (kao u samim nizijama »ličnosti«), i koji zbog toga, na ovim »razvalinama jada«, može da slavi »proizvoljnost« (jer »proizvoljnost je potvrda naše prave slobode, i, sem toga, ona je veličanje pojma nesporazuma«),[11] i, istovremeno, da slavi moć reči, pozivajući se na Bergsonovu tvrdnju da je misao neodvojiva od reči.[12] U osnovi tog isticanja moći reči isto je što i u kultu proizvoljnosti (i nesporazuma): reč tu veliča onaj koji bi da odbaci istinu svoje egzistencije, koji bi pred tom istinom da uzmakne u reč, kao onaj Jan, iz *Bez mere*, kao sâm Ristić koji je

[10] *Bez mere, XXXI, Pojava Jana*, str. 158.
[11] *Bez mere, XXVI, Rudnici ili saldo mortale*, str. 111 (beleška).
[12] *Bez mere, XXXIV, Stvarnost* (str. 193): »Mi neizbežno mislimo u rečima, i izražavamo se najčešće u prostoru«; u naknadnoj belešci, u drugom izdanju *Bez mere*, Ristić kaže: »Mislio sam, naravno, na prvu rečenicu iz Bergsonovog predgovora za njegov *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), koja glasi: ‚Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace'«.

ovo odbijanje Ja: *Ja Ne.*[13] »Oblik postaje sadržaj: nestaju lakoumna razlikovanja, nište se neznalačke proizvoljne podele, gde ni ne slutimo. Ja nemam čemu da dajem oblik, da dajem život. Postoji? Ne postoji? Iz samih reči *postaje* ova tragedija, jer reči nisu ruho za jednu zamisao koja bi im prethodila, one nisu samo oblik, one su i izvor i suština, neizbežnost i ostvarenje neizbežnosti. (. . .) Tako se iz unutrašnjosti, i iz jezgra, vaja spoljni lik. Preplavljeni su. O oreole, o izgubljeni snu! O snago izgubljenosti! Je li to dah iščezavanja, ili goli vetar novoga, čvrstoga sveta?«[14] Poricanje »lakoumnog razlikovanja« između oblika i sadržaja jeste *ovde,* očigledno, samo funkcija »nestalne maske« ili proizvoljnosti, te »snage izgubljenosti«, toga »daha iščezavanja«: ne postoji zamisao pre reči, to *ovde* znači poricanje moga sopstvenog Ja pre reči, poricanje svega što je izvan reči, — ne samo stvari, u onome poretku u kojem ih drži sintaksa sveta, nego i mene samoga u tome svetu, moje predodređenosti, moga »porekla«. Istina nije, i to dosledno nadrealistički, tamo gde je predumišljaj (premeditacija), gde je neka zamisao, ali zbog toga što ona nije ni u čemu što je bilo, pošto je ona stvaranje istine, budućnost a ne prošlost.

Tu nema mesta literaturi jer nema mesta predumišljaju; ali nije li to, ipak, vraćanje literature i, čak, njeno uveličavanje, jer pranačelo svakog njenog načela (»iz reči postaje tragedija«) ovde pokušava da se, duhom i rukom Marka Ristića pobunjenog protiv Marka Ristića (i koji bi da zaboravi svoje ime, da bude sami onaj »Natprirodni đak« koji *ga gubi* na putu: da bude to Natprirodno koje se rađa iz njegovoga gubljenja, iz njegovoga samozaborava?), uzdigne do načela egzistencije: »moj spoljni lik« jeste onakav kakvim ga »izvajaju« reči? »O snago izgubljenosti« (ili: snago slabosti volje, snago slabosti pamćenja, svesti, imena, zvanja i odazivanja, učestvovanja, prilagođavanja, pristanka): pišem kao da živim, i živim samo pišući: osuđen na egzistenciju u rečima jer odbijam egzistenciju u svetu, ja sam *pisac,* ali samo što te reči ne pišem ja, nego te reči proizvoljno, iz sopstvene unutrašnjosti, mene pišu. »Tu samo tako labavo vezan,

[13] »Ovaj put JA NE. Jan. O Romane, čije ime izvrnuto znači najbolji ratnik, zar nije moje, izvrnuto, već unapred svaka pobeda?« *(Bez mere, XXXI, Pojava Jana,* str. 158). — Rastko Petrović potpisivao se u Politici, između 1925. i 1930. inicijalima N. J. *(Nemam Ja).*

[14] *Bez mere, XXVIII, Prolog na rubu halucinacija,* str. 132.

skoro određen«,[15] ko sam ja ako ne *Ja pobunjeno protiv porekla,* Ja koji odbijajući, nadrealistički, predumišljaj, i sanjajući da se predam slobodnim procesima automatizma, bez ikakve namere koja bi me vezivala, hteo-ne-hteo, za svest, i sveću za postojeći svet, za poreklo, odbijam predestinaciju, i, čak, odbijam da sam uopšte i rođen, jer tek hoću da se rodim, i to iz svoje sopstvene unutrašnjosti, iz sebe samoga? Da li je to *san o partenogenezi* kao nekakav skriveni, nikada do svesti dovedeni san nadrealizma pobunjenog protiv svake datosti, protiv svake premeditacije sveta socijalnog i sveta kosmičkog, kao san o nekakvoj apsolutnoj nevinosti koju nadrealizam, uprkos svim svojim izazivačkim skarednostima, ne prestaje da sanja, pa je on (i u slučaju Marka Ristića) ipak ta apsolutna nevinost koja je ovde, među nama, u našim »nizijama« očiglednosti i datosti, rođenja (i rođenog), neizbežno samo »skandalozna«, možda baš san o ovoj partenogenezi kao o bezgrešnom začeću bez trunke ironije koju su u taj pojam uneli Breton i Elijar u svoje *L'Immaculée Conception?* To je apsolutna čistota koja je u svetu apsolutna negacija, anđeostvo što pokušava da progovori svim jezicima demonstva, glad za totalnošću, za apsolutnim »Sve«, koja apsolutno sve odbija, u svetu totalno neprihvatljivom, u ognju apsolutnog nekonformizma koji pred nadolazećom, pred pretećom propašću, odbija umnost Sokrata (iz Ničeove vizije), dozivajući apsolutnu nesvesnost: »jer ne želim ništa da spasem. Ništa da zadržim. (. . .) Sekire umesto tutkala!«[16]

Sekire za svoju literaturu; ali *i sekire za svoju biografiju:* antiteza svakoj tezi, i anti-stav svakome stavu, još dok se on u misli rađa. Dijalektika, ali ona apsolutna, nigde zaustavljena, kao večita igra teze i antiteze koja se neće smiriti ni u kojoj sintezi: dijalektika kao oruđe večnosti koja počinje tamo gde prestaje moje Ja. Dijalektika kao sredstvo bezmernosti što se produžava kroz mene, preko moje ruke, tako da ta ruka i nije moja nego je za mene kao svaka druga *stvar,* i tako da sam ja *medijum* te bezmernosti, toga svega što je *Bez mere,* ili medijum same *bitnosti.*[17] Ideal je ta bitnost, ta neimenljiva suština, ona

[15] *Bez mere,* XXI, *Svedok ili saučesnik,* str. 84.

[16] *Bez mere,* XXXIV, *Stvarnost,* str. 197.

[17] »Dijalektika je oruđe večnosti, a moje reči su oruđe dijalektike. Ja tu nemam nikakve zasluge: gledam preko svog ramena šta moja ruka piše, i čudim se njenoj nepogrešivosti. Ruka: kao kad bih kazao zavesa, tabakera, nakovanj, oblak ili skela« *(Bez mere, XXXII, Predznaci raskida,* str. 175).

kao »Uslov svih predstava, osnovni izvorni šapat iz koga će se izroditi sve što život bude zahtevao da mu kažem, jezgro jedinog postojanja kome nema ravna, silogizam krvotoka. Misao bespredmetnog ovog prebivanja na rubu dezinkarnacije i komike. smisao koji je uhvaćen u samom kretanju naklonosti i odvratnosti, smisao apstrakcije i halucinacije. ONO BEZ ČEGA SE NIKAKO NE MOŽE«.[18] To je prasmisao svakog smisla, »silogizam krvotoka« koji izmiče ma kojem silogizmu, kao ono samo tamno, neprozirno »*To*«: »To jedinosušno, to čisto, to krv i meso svakog saznanja, to neprovidno dno bića, selekcijom nezaštićeno ali i neokrnjeno plameno ‚to'«.[19] Sav uronjen (do neizdržljivosti: do davljenja, do prskanja kože?), »u *nepodnošljivu konkretnost* sveukupnog, dolinskog, sužavanog čekanja«,[20] — tamo gde postojanje, protivno suštini, kao da dozvoljava jedino »čekanje« bez nade, ili *razum* koji je zbog toga, za Ristića, »oblik čekanja«,[21] — Ristić je tamo gde se uvek iznova, nezadrživo, kao plima rađa »zračna i gorka pomisao na sve što nisam ja«, gde se stalno raspaljuje žudnja da se utone »u čistu i usijanu suštinu bića«, želja da se trepti »u vazduhu, u eteru svojih kostiju, svojih mišića« (ili: da se bude *dostojan vetra* koji bi ga razneo, preobražavajući ga u »zrak sjaja i glatkoće«),[22] jer: »Suština je u pitanju, koja postoji pre nego što postoji. Unapred, u večnosti stvorena neophodnost. Ni tako.

Kucaju srca, *Udaraju srca,*
To čini da *To čini da srca*
Kucaju srca, *Udaraju srca,*
Kucaju srca. *Lupaju srca.«*[23]

Ta suština je anti-govor u govoru, zatvaranje rečenice u samu sebe, u bezizlazni krug u kome je uzrok posledica i posledica uzrok, kao u krug van vremena, ili krug večnosti, apsolutnog Duha koji je dozvan nemirenjem sa sopstvenim identitetom, ali i sa kauzalitetom, i za koji ne postoji vreme jer je za njega

[18] Tekst bez naslova, iz 1930: »*Bez čega nikako ne možeš . . .*« (*Nox microcosmica*, str. 167—168).
[19] U istom tekstu.
[20] Isto (kurziv R. K.).
[21] » . . . Razum je jedan oblik čekanja« (u pesmi *Ulica*, 1930).
[22] *Teatralni subjekt*
[23] *Bez mere, XIV, Protiv čitaoca*, str. 56.

»interferencija uzroka i posledice apsolutna«;[24] i to je »mlečna opojnost« apsolutne slobode koja zahteva obezličenje, oslobođenje i od samoga osećanja sopstvene ličnosti, svoga »biti«, osećanje u kome je sloboda samo »tesan hodnik; hodnik, baš kao ovaj kojim svakoga dana prolazim iz sobe u kujnu«.[25] To je *tendencija širenja,* razvaljivanje hodnika svih reči, i stvari, svakog oblika i »smisla«: svakog identiteta; i to je *Hegel* koga nalazi ovaj verterovski (i čehovljevski) sanjar u hodniku između sobe i kujne: hegelovski duh kao apsolutna konkretnost koja, sadržavajući sobom sve relacije, uzdiže se nad osobenim koje je osećanjem izdvojeno od opštosti, kao nad apstraktnim, i nad opštošću razumski izdvojenom od osobenog, kao takođe apstraktnom,[26] ta apsolutna konkretnost koju doziva nemirenje sa konkretnostima »privatne tragikomedije AN SICH«, koju

[24] V. *Čeljust dijalektike*, u almanahu *Nemoguće* (1930), Ristićev odgovor na pitanje 20: »Juče, danas, sutra . . . Šta stvarno znači za vas PODELA VREMENA? I šta bi značili događaji izvan ove podele?« (takođe u knjizi *Od istog pisca*, str. 160): » . . . Kategorički tvrdim da je pojam vremena jedan prividan, relativan pojam, — da se prošlost i budućnost protivstavljaju samo u ovom ‚našem', skroz proizvoljnom koordinatnom sistemu. Što ne znači da verujem u mogućnost izlaska iz njega. Ali, za apsolutni Duh, interferencija uzroka i posledice je apsolutna«.

[25] »Kada bi mlečna opojnost, svevida opijenost mogla biti izjednačena, ali izjednačena zaista, sa osvojenim, sa pregaženim tragom moje prošlosti, — pitanje slobode ne bi se više postavljalo za mene. Dok sam u osećanju svoje ličnosti, svoga ‚biti' zatočen, sloboda, delimična ili celishodna, koju mogu izvojevati, samo je tesan hodnik; hodnik, baš kao ovaj kojim svakoga dana prolazim iz sobe u kujnu. / Staza između mog mogućeg, jedinog a nedostižnog ostvarenja, onog koje je iza moje svesti, i mog strašljivog ‚onog-što-sam' vodi preko moje pregažene krvi. Staza dosegnutog, ostvarenog i prevaziđenog bića. Ali krv prska u mlazevima preko neba, i zaustavlja se: koral, gnezdo od gigantskih purpurnih konaca, monstruozni čvor subjekta, rumeno i tamno pletivo vreline, ogromno klupče patnje i slasti, zamršeni i nedogledni medeni kadaif. Razgranata kruno krvi, skerletno drvo upijeno u oluju i u nebo, ne mogu te prekoračiti, ne mogu te pregaziti, ne mogu preći preko tebe! Nad tobom, u neprolaznosti, moć Kasiopeje ne prestaje da ćuti. To ćutanje je besmrtni i nečujni žubor ljubavi i ljupkosti, i u tom žuboru, koji prodire kroz moj san, kao u senci svoje krvi, snevam« (*Teatralni subjekt*).

[26] V. u *Bez mere (XXXIII, Pismo g. Ivanu Nevestiću*, str. 181): »Ako i nije SVE, i podjednakom jačinom, podjednako stvarno, ako i nije sve stvarnost, ono što bi, kad bi se moglo postaviti to stepenovanje, bila ‚najstvarnija stvarnost', pre svega drugog bio bi DUH. Potpuno odsustvo mog filozofskog obrazovanja jedva mi dozvoljava da vas ovom prilikom opomenem na Hegelovo shvatanje *konkretnog«;* ovome je Ristić dopisao belešku: »*Konkretno* je ono što je potpuno determinisano svima svojim relacijama, to je jedinstvo koje podrazumeva razlike.

predstavlja litar oko vrata jednog psa,[27] taj duh kao apsolutna konkretnost koja šta je nego kost bačena ovome psu koji, pokušavajući da ne prizna sebe kao psa, ne priznaje kosti da je kost i koji nalazi Hegela onako kako traži spas od egzistencije psa osuđenog na bačenu kost, ovoga nezadovoljenog romantičara-ljubavnika, tog neizlečivog »sanjara« nepomirenog sa tiranijom »onoga-što-sam« i »Ovde«, sve do nemirenja sa sopstvenom osobenošću, sa sobom kao sa nečim »partikularnim« i, zbog toga, kao apstraktnim, i koji zato i sanja da se preda apsolutnoj (nesvodljivoj) dijalektici koja ne dozvoljava ničemu da se ustali (nikakvoj sintezi), koja je *destruktivna,* i zbog toga funkcija same »večnosti«, ili samoga beskraja (možda upravo onoga beskraja iz beskrajne žudnje Lotreamonovog psa, rođene u nemirenju sa »privatnom tragikomedijom AN SICH«?), ali koja ostaje nepomirljiva sa govorom, čista apsolutnost, »Izraz nečega što nema izraza, što je samo izraz. Ogromni, tajanstveni, bistri, živi kristal. Krvotok. Zamagljenost krvotoka. Krvotok mutnog, još jednom zamagljenog, neizrecivo čistog«.[28] »Neizrecivo čisto« u govoru je »mutno«, »zamagljeno«: govor ovoga *duha ili ljubavi (»Ljubavi koja je prostor duha* i jedino vreme krvi / Ljubavi koja glođe ledene pragove misli«),[29] jedino konkretno (duh ili ljubav) koje apstrahuje sve osobeno, svaki individualitet i oblik, i koje *biva* upravo tim apstrahovanjem, ništenjem granica pojedinačnosti, rađajući se iz ovoga ništenja, kao »čudo jedne jedine stvari«, zaista kao čudo one magije u čije ime Ristić je pokušavao da progovori direktno, u *Bez mere:* »Jer moje su vaša maśta i vaš delirijum, moje sve vaše reči, moje i te vaše fantazije Analogije: što je dole kao ono što je gore, a što je gore to je ono

U tom smislu, ono što je najkonkretnije, to je duh; naprotiv, apstrakcije su: osobeno (partikularno), ukoliko je izdvojeno od opšteg osećajnom percepcijom, i opšte, ukoliko je izdvojeno od osobenog razmišljanjem razuma«.

[27] »Gnušam se vidnog, skrivenog ruba jednog sveta kome nema spasa / I jedne orgije ništenja i gušenja u klisurama stvarnosti. / — / Sve dok se iz jedne omanje kuće pred zoru polako ne išunja jedan pas, / Oko čijeg vrata litar predstavlja čitavu privatnu tragikomediju AN SICH. / Da bih poverovao u to oporo skićanje pred olucima punim masne vode, / Da bi kost tome psu bačena značila bačenu psu kost da bi. / — / Bezumno. Sve svejedno. Neka ide kuda ide. Nije moje da se mešam, svetopopravitelj. / . . . / Stepenovanje značajnog i beznačajnog, sve svejedno. Besmisleno glodanje kosti« *(Ulica).*

[28] *Iza istoka i krvotoka ljubavi* (1931).

[29] U pesmi *Il suffit de tes yeux pour t'en persuader, / Si tes yeux un moment pouvaient me regarder (Racine: Phèdre),* 1931.

što je dole, da bi se izvršilo čudo jedne jedine stvari«,[30] a koja je, izgleda, progovorila pesmom *Uspavanka kao porediti.*[31]

To je sama fantazija Analogije (»božanstvene Analogije«) koja ovde vodi Ristićevu ruku, upravljajući ga neprestanom poređenju stvari, na nivou primarno-poredbenoga *»kao«,* poređenju kojim se te stvari, prepoznajući se jedna u drugoj, utapaju jedna u drugu, *do* nerazlikovanja, *do* svoga iščezavanja, u časovima *predsomničkog* popuštanja pažnje i volje, kada je svest, koja poredi, još uvek tu, ta *govoreća svest* koja kao da govorom pokušava da odoli snu, ali koja ne poredi ka nekom cilju nego poredi u odsustvu cilja, u pasivnosti kao u akciji spavanja, tako da je njen otpor oslabljen dovoljno da bi ona mogla da se prepusti ovom iščezavanju stvari pravcem »čuda jedne jedine stvari« kao samog čuda spavanja, ali tako da je i ovo spuštanje u *dole* spavanja (preko hipnotičkog, lajtmotivsko-sugerišućeg »Spavaj«) u stvari uzdizanje u *gore* iznad sveta ciljeva kao sveta efikasne, i svojom efikasnošću usamljene (i usamljujuće), svesti među usamljenim stvarima. Uspavljivanje je uranjanje u spokojstvo, u mir vanciljnog kao apsolutno jedinstvenog (kao apsolutnosti koja počinje tamo gde prestaju »osobenosti« određene ciljem, i usamljene u toj svojoj određenosti), ono je *dole* volje, i *dole* cilja, spuštanje ka moru, ka žalu, ka belini, ka *jagnjetu,* kao ka *nevinosti* nehtenja *(jagnjeta),* i zato je *gore* samoga »čuda jedne jedine stvari«, čuda vraćanja u jedinstvo sa svetom, smirujućim, iskupljujućim iščezavanjem u njemu. To je stanje polubudnosti, ili stanje uzaludnosti koja uvodi u spavanje, kada u duhu nije ni Dan ni Noć, ni svest ni nesvest, nego svetlost neodređena, u pokolebanosti volje i svesti, između govora i ne-govora. Moć govora *još* odoleva ćutanju vansvesnog: tu neće doći do one nebuloze do koje je došlo, istim »kao« fantazije Analogije, i istim prepuštanjem noći, kasnije, u završnim rečima stihova pesme Dušana Matića *Mutan lov u bistroj vodi* (1930):

noć je dolazila, odlazila kao što niko ne dolazi, ne odlazi,
sa svih strana, iz srca, iz crnih zrcala
. . .
noć je rasla kao pretpostavka, kao padala ti mesec truo.

[30] *Bez mere, XXIX, Pojava prva,* str. 145.

[31] Datirana, u *Nox microcosmica: 5. juli 1927;* objavljena prvi put u *Srpskom književnom glasniku,* 16. januar 1928, XXVIII, 1, i uneta u knjigu *Bez mere, XVII, Logor sna.*

Za ovu već humornu (makar i gorčinom prožetu?) pobrkanost u govoru (»kao padala ti mesec truo«) ne zna Marko Ristić u pesmi *Uspavanka kao poreditі:* ta pobrkanost, koja razara sintaksičke forme, kojom zlobno-humorno likuje noć (ona, koja je »pretpostavka« svega, ali ne i sintaksičke forme), najavljena je samim naslovom, u kome gramatički *kao* bezuspešno vezuje imenicu i glagol, poređenjem imeničke *konačnosti* i nezavršive radnje (nezavršivog oticanja, *beskonačnosti)* ovoga glagola u infinitivnome svome obliku, ali ona ne prelazi prag do kojega još postoji pretpostavka sintaksičkoga povezivanja, tako da je najviši stepen nesporazuma noći sa govorom u onome »govori kao govori, govori kao danas« iz prvih stihova:

Još danas govori kao more, o moje sanjivo jagnje
Govori kao govori, govori kao danas, o moje danas
Bela te mesečina prati na tome žalu smireno
Kao jagnje žal, kao jagnje mesečina, kao jagnje spavaš
Spavaj

U noći kao mesečina spavaš, spavaš kao žal
Kao more mesečina, kao laneno platno, kao jagnje žala.

Ali, kroz ovo odolevanje *upoređujuće* govorne svesti negovorećoj noći kao da upravo prodire sama ta noć u svest, tako da se u tome »kao« sreću svest i noć, govor i ne-govor: svest koja zna za razlikovanje »osobenosti« stvari i zato poredi, i noć koja je pre svega noć »osobenosti« ili »čudo jedne jedine stvari«, i poredi zato da bi otkrivajući ono zajedničko, bez kojega nema poređenja, otkrivala ono *jedno,* sebe samu. Pokret, koji se ovde obrazuje, preko ovoga »kao« *u kome se sreću osobenosti i opštost,* razlikovanje i jedinstvo, svest i ne-svest, jeste kao pokret noći u osvajanju, pokret dolaženja i odlaženja, ali ponovo u slavu »fantazije Analogije«: pokret dolaženja *kao* odlaženja, i odlaženja *kao* dolaženja, kada stvar, otkrivajući analognost drugoj stvari (»kao jagnje žal«, »kao jagnje mesečina«, »kao more mesečina«, »kao jagnje žala«), *dolazi odlazeći,* nalazi sebe gubeći se u toj drugoj stvari, pa to *i jeste i nije* žal, jagnje, mesečina, nego neprestano njihovo *dolaženje-odlaženje,* unakrsnim poređenjima, i to jeste i nije drugo, kao »More uvek isto i uvek drugo«,[32] ono isto u drugome (jagnjeta i žalu) i drugoga u istom

[32] *Još jedan januar* (1938).

(žala u jagnjetu), ali i ono *isto kao drugo,* i drugo *kao* isto, i u tome, ovo kretanje *kao* nekretanje i nekretanje *kao* kretanje i, iznad svega, beskonačnost kao konačnost, i konačnost kao beskonačnost. To je kretanje u besciljnom (s onu stranu cilja), rečenicama koje su bez objekta onako kako je tu volja, u ovoj pasivizaciji, bez cilja (u toj pasivizaciji kao *akciji večnosti,* ili beskraja, ili mora), varijacijama jedne suštinski iste fraze, jednoga istog, i vanredno uostalom uprošćenog, sintaksičkog modela koji poredbenim »kao« povezuje uvek iste stvari, tako da su to uvek iste a druge rečenice, i u njima uvek iste a druge stvari, ili konačnost kao beskonačnost, neko *treperenje* u rastakanju identiteta, kao svetlucanje mesečine na moru, na žalu, ta noć ili more koje je *drugo a isto,* i koje zato zahteva ovo *isto, kretanje* u njemu, taj jedan jedini model, tu prostu rečenicu koja kao da pokušava da pređe svoje sopstvene granice, da probije, iz same sebe, kao iz zatvorenoga tautološkog kruga večnosti, — ili duha koji sobom sadržava sve svoje relacije? — u govor, u druge rečenice, ali ostaje svoj sopstveni zatočenik i prividan u prividnom govoru.

To je polubudnost i uzaludnost[33] što vraća prapočetku, regresija od govora ka ne-govoru, smirujuće-uspavljujućim kruženjem drugoga u istom, i istoga u drugom, u zatvorenom krugu ove konačne rečenice kao u krugu beskonačnosti (u tome beskonačnom kruženju u krugu), utišavanjem svesti, ali i utišavanjem glasa, pravcem ka ćutanju peska ili divljenja:

Govoriću sve tiše dok mi se glas ne izjednači sa
ćutanjem peska ili divljenja
Ili pepela koji sve pokriva da me ne bude, da me
nestane, da me ne može biti
Ovako svestrano preostalog. Razum je oblik čekanja

(Ulica). Večnost, kao van-egzistencijalna suština, razvejava (pokušava da razveje) sve što iskustveno jeste: *materija* pesme *Uspavanka kao poreditі,* ali i svih onih stihova u kojima je Marko Ristić, — u doba *Od Sreće i od Sna* i tokom 1927/28, — uspevao da se otrgne, makar samo na trenutak, od svoje budne i čuvarne svesti, jeste *»iluzorna materija«.* To je materija duha koji, u nemirenju s pozitivizmom i »materijalizmom« buržoasko-

[33] »Polubudan i uzaludan / Portret Žrtve« *(Strofe,* 1928).

ga sveta, ne mora da iskaže svoj idealizam neposredno (što je, uostalom, i učinio: »Što se od materije pravi nameštaj, dinamo-mašine, hartija na kojoj pišem, ne dokazuje ni najmanje da sva ta materija nije bila iluzorna. Fabrikacija stakla, upotreba čaše, zvek njen kada se razbije, krv koja poteče posečem li se njome, moj bol... i još ne verujem da staklo postoji«),[34] a da ipak bude neumitno idealistički upravo tehnikom svoga nemara prema egzistenciji koji je i nemar prema materiji i prema stvarima, na način tipično modernistički: na način koji, pretvarajući materiju, njenim ignorisanjem (nemarom prema njoj), u »iluzornu materiju«, nalazi najvišu svoju pesmu kao tu »iluzornu materiju« čija mekota i sjaj, ma koliko bili poetski neosporni, ipak boluju od neke vanegzistencijalne apstraktnosti što opominje na estetizam, i to utoliko više što je reč ove »iluzorne materije« podatna, meko-otičuća, reč koja, odvojena od stvari, ne zna za sukob sa njima, ali ne zna ni za metaforičku gustinu, napetost i težinu koje se mogu naći jedino u tom sukobu. To je reč koja ne pamti »unakrstan pokret od ideje ka stvari i od stvari ka ideji«, ono »neprestano sukobljavanje ličnosti i predmeta«,[35] one tvoračke cezure kao izazove diskontinuiteta u kontinuitetu fraze. To je muzika kontinualno-melodijske fraze ostvarene ignorisanjem svega materijalno-diskontinualnog (svakog stakla, bola): ako se ona, nikako, ne iscrpljuje uvek »sentimentalnim štimungom«, i ne gubi u *floue* nemarom zamagljene egzistencije,[36] ona je, neosporno, *sklad iznad neskladnog sveta,* ova kontinualna, romantičarski harmonijska melodijska fraza *iznad* diskontinualno-neskladnih cezura koje su se otvorile u racionalnoj svesti pobunjenoj protiv same sebe, u »smislu«, njena *mera* koja je, u

[34] *Bez mere, XXXIII, Pismo G. Ivanu Nevestiću,* str. 182

[35] Koča Popović, Marko Ristić, *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog, Nadrealistička izdanja,* Beograd, 1931.

[36] »*Muziku* sam slušao, muziku koja nije samo u spoljnoj formi, u ritmu, u pevanju slogova, muziku koja je u izvesnom smislu i u sadržaju, i tu protivstavljena *smislu*. ‚Appelle-moi monothéisme' (Aragon). ‚Dada, o dada, quelle figure, si gaie, si triste?', sve je to muzika koju sam tako rado slušao, kojoj sam se tako rado opuštao, sentimentalno, nemarno. Nije slučajno da sam o *nemaru* toliko sanjao, to je bio oblik ‚disponibiliteta' kome sam se, po liniji najmanjeg otpora, bio privoleo. (...) *Od Sreće i od Sna* zvao se taj moj unutrašnji, sentimentalni štimung, u kome su konture spoljnih događaja, pojava i odnosa bile sasvim zamagljene, sva stvarnost maglovita, *floue,* potisnuta negde u pozadinu, *‚Ah Dieu! que la guerre est jolie'*, to je bila zaista samo muzika, i to nikako nije značilo ništa drugo nego muziku reči, melodiju raspoloženja, opet

stvari, sama mera razuma, jemstvo »harmonije«, mera jača od svih »disocijacija razuma« (i u koju se razum povlači pred tim disocijacijama?), mera koja odoleva svemu bez mere koje je objavio (i u tome prvi) Rastko Petrović,[37] ali od čije »pustolovine mišićne« kojoj »duhovnost (...) samo smeta«,[38] Marko Ristić je bio, i ostao, nepopravljivo udaljen upravo svojom »duhovnošću« koja proždire sve »mišićno«, sve čulno i prvobitno-nagonsko, svaki »silogizam krvotoka«, ali i onoliko koliko je estetizam kontinualno-melodijske fraze njegove bio udaljen ne samo od iskidanih, tragičnih i groteskних, očajničko-humornih ritmova »životvorjaščih groktanja« ogromnog Tela Rastka Petrovića sa dušom deteta u kavezu Civilizacije, nego i od svakoga dubljeg iskušenja diskontinualnosti. *Nemar,* kao tehnika slabosti za »ono-što-sam«, jeste neumitno i tehnika slabosti za iskušavanje diskontinualne stvarnosti: za iskušavanje materijalnosti. On je tehnika »dematerijalizacije« koja bi da ne oprosti ničemu, pa ni telu onoga koji bi da mu se prepusti; tu nema tela, nema senke, nema slike: »Prolazim pored slika a telo ne baca senku«;[39] tu je sve ovo *prolaženje:* pasivnost, na koju upućuje nadrealizam iz epohe Bretonovog *Prvog manifesta* (1924), ali i Miloš Crnjanski, neosporno, Crnjanski ukršten sa nadrealizmom (i sa modernom francuskom poezijom počev od Apolinera), ne Crnjanski kao stil, kao tehnika rečenice, nego *kao osnovni mentalni stav* koji se

štimung. (...) Za mene je doživljaj bio to, taj Apolinaireov nemarni, malo setan, laki lirizam, a ne *sadržina* njegovog doživljaja. Stvarnost je bila utonula negde iza mekih, lakih, nemarnih, opojnih magli, u kojima se igrala, zračna, bezbrižna i malo tužna, sama poezija« *(Hacer tiempo, zapisi na marginama rata 1939—1945, knjiga prva, Nemir,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1964; u *Marginalije IV, O defetizmu i o nacionalizmu,* iz dnevničkog zapisa 29. oktobra 1942, str. 99—101).

[37] »Pa nijedan života san / Nije tako čist / I od svega čedan, kao da je u trbuhu neke matere; / Prohodim kroz ovaj tmuri prostor gde svaki list, / U sanjanju, poriče da ima jedan svet / Koji je *van ovog, slobodan, i bez mere;* / I opet kroz iste sale sna, / Zakucam prestravljen na mišića vrata ovog života: / Ah, jedan dva! ah, jedan dva!« *(Jedini San,* u zbirci *Otkrovenje,* 1922; stihove je naveo M. Ristić, u *Tri mrtva pesnika. Rad Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti,* knj. 301, Zagreb, 1954; v. u knjizi *Prisustva,* izd. *Nolit,* Beograd, 1966, str. 297). V. Ristićevu pesmu *Živi dan,* iz ciklusa *Teatralni subjekt (Nox microcosmica,* str. 138): »Na polju strasti kao van sebe / Bez nepotrebnih pogleda taštine / ... / Uveren u vetar, odan prevarama / I nikad neukroćen u patnji / Jedan će dan biti bez mere / Prosavši kroz širom otvorena vrata ...«

[38] »Ne, duhovnost mojoj pustolovini mišićnoj samo smeta!« (Rastko Petrović, *Dvadeset neprikosnovenih stihova; Otkrovenje).*

[39] *Ševa, 6* (1925).

iskazuje tipično modernističkim kultom nemara, Crnjanski koji je sigurno naslutio svoje prisustvo u Ristićevoj knjizi pesama *Od Sreće i od Sna,*[40] ističući da tu ima neka »unutarnja svetlost utapanja u prolaznost, sa životom kao srećom nekom na grudima«, onaj »svetao ton, pod jezom sreće i divljenja, i jedan ovidijski ritam sete koji ponavlja: ‚sve je to uzaludna igra na snegu ili na pesku, sve samo opojni zaborav, što veje kroz letnju noć'«, naglašavajući da poezija Marka Ristića, makar i »preuranjena« i »ekskluzivna«, ima »nečeg jako čistog u sebi«, i navodeći, kao dokaz za to, stihove:

Ti koja znaš gde su život i smrt,
Ti pred čijim je likom sva zemlja skromnost,
Odvedi moj život večnim putem vazduha,
Odvedi i smrt tamo gde se ne umire.[41]

Ta čistota (neosporna: kao čistota molbe izrečene u najvećoj mogućnoj usrdnosti, do samoponištenja, i u želji za samoponištenjem, za nestankom u »vazduhu«, s onu stranu razlike između života i smrti), jeste čistota koju je tražio i Crnjanski; morao je Crnjanski u prigušenom sjaju ove strofe da prepozna i odjek (ma koliko prestilizovan) i produženje one *blagosti* koju je i sâm očekivao od »svesvejednosti«, od nemara koji bi zahvatio biće, oslobođavajući od zarobljavajućeg straha pred gubljenjem. Uistinu, ne samo u Ristićevom stihu »blagost je bolnija od svireposti i zla«,[42] nego i u mnogim drugim Ristićevim stihovima *Od Sreće i od Sna,* u njihovoj osnovnoj mentalnoj pretpostavci i osnovnom duševnom usmerenju jeste Crnjanski iz reči: »Život je blagost«, te reči rođene u najdubljoj surovosti, na galicijskom frontu,[43] i

[40] U napisu povodom knjige *Od Sreće i od Sna (Srpski književni glasnik,* 1926, XVIII, 2, str. 144—146).

[41] Pesma bez naslova, datirana *23. juni 1924;* v. *Nox microcosmica,* str. 24—25.

[42] U istoj pesmi.

[43] »Sećam se da je nebo bilo oblačno, a oblaci da su bili glomazni i glatki, teški, više modri i ljubičasti no sivi: spremala se oluja. Sve je bilo mirno, tišinom je bio pritisnut Dunav, širok, trom, spokojan. Svetlost je bila neobična, nejednaka i žuta, tragična, pa ipak je u svemu bilo neke čudne bebrižnosti, one koja je *s one strane* svih briga, svih iskustava. ‚Život je blagost', ponavljao je Crnjanski, i to, ta blagost, to setno i podsmešljivo osećanje blagosti i zamršenosti života, blagog, skoro milog besmisla života, ta draga jeza, ta obamrlost, taj mir, posle svega što je bilo, posle crnožutog ludila, posle leševa, taj mir pred oluju, u vazduhu, u Crnjanskovim rečima, to je ono čega sam se toliko puta setio docnije, mnogo docnije, kada je sve već bilo drukčije . . . « *(Hacer tiempo, Marginalije IV. O defetizmu i o nacionalizmu,* str. 93—94).

koju je — kao nekakvu potvrdu života, transcendencijom surovosti u blagost, — pokušavao da prihvati Marko Ristić (bez galicijskog i anarhističkog iskustva Crnjanskog), u svojim »okultacijama u okultno« koje su, najčešće, završavale u okviru skladova ove sačuvane kontinualno-melodijske (i tiho-pevajuće) fraze.

To je sklad bez dubljeg iskustva nesklada, kontinuitet bez dubljeg iskustva diskontinuiteta, jedan »besmisao« koji je, međutim, modernistički *»mili* besmisao«: negacija koja okončava kao sredstvo muzike sklada *iznad* nesklada (nemarom prema svetu, ali i prema neskladu), želja za subverzivnošću, za apsolutnim kretanjem koja, međutim, završava kao paradoksalni »lepo konstruisani haos«.[44] Nadrealizam, svakako, ali ukršten sa Crnjanskim, sa njegovim novoromantizmom; nadrealizam romantičarski obogovljene Poezije, koja jeste sve što egzistencija nije, ali koja u tome svom obogovljenju nalazi sopstvenu izuzetnost, pomalo estetizantski »aristokratsku«, koju ta njena fetišizacija odvaja od svesti i čula egzistencije, upravljajući je pravcem van-egzistencijalne, romantičarski koncipovane muzike kao transcendencije patnje u radost i mraka u svetlost, u žudnji »čehovljevske sanjalice i promašenoga sanjara« koji, »između nemira i nemara«, ipak ostaje »između mal du siècle-a i onoga što je Soupaultovski ‚pojetično' u dadaizmu«,[45] ali i pravcem

[44] Risto Ratković tvrdio je da Ristić može »lepim nemarom da pređe u život transkonstrukcije«, odnosno »da uđe u šarenu stvarnost lepo konstruisanog haosa«; »Interesantna je i važna činjenica da se kod g. Ristića struje nadrealizma održavaju jednom finom vrpcom artizma u harmoniji sa stvarnošću. Ta harmonija izgleda nužna mu je« *(v. Čutanja o književnosti,* Beograd, 1928).

[45] » . . . Tek: nisam se izmenio! Što je za mene bila poezija Čehova, ono što u njemu nije ‚maupassantovska ingenioznost', nego naprotiv saosećanje sa sopstvenim fantomima, ona mila, raspevana, vedra, nežna, sumračna i bistra, suzna i prolećna poezija Hamsuna, pa i *Dnevnika o Čarnojeviću,* to je za mene ostala poezija, ta poezija, podjednako draga, topla, uzdrhtala, to što sam onda uvek hteo da izrazim, i do danas nisam uspeo, to iz 1923—24, to sa Plitvičkih Jezera (. . .) to: Od Sreće i od Sna! (. . .) Taj naivni sentimentalni ‚zbunjenko', između nemira i nemara, između mal du siècle-a i onoga što je Soupaultovski ‚pojetično' u dadaizmu, — ta čehovljevska sanjalica i promašeni sanjar ostao sam i danas. Ostaje u meni ta neodviknuta ‚davno odviknuta' čežnja, spremna da se odazove uvek na taj hamsunovski *ton.* Šta je sve *odonda* prošlo, i kamo je to sve otišlo! . . . i opet je sve još uvek tu, i suza uvek spremna da zablista, da pomuti to bolesno oko, kada se u četvrtom činu *(Tri Sestre)* sve onako milo, dosadno i bespovratno razilazi, neizlečivo, propalo, i uvek sanjajuće« *(Hacer tiempo, II Na rubu rata (1939—1941),* 2. *Najezda,* dnevnički zapis od 11. decembra 1940, — str. 270)

otpora nepodmitljive svesti i nepodmitljivih čula kroz koje se produžava istina postojanja kao istina koja ne dozvoljava više ovakvu, romantičarsku svoju transcendenciju. To je nadrealizam bez stvarnijeg iskustva dadaizma (i sa modernističkom, a ne sa dadaističkom prošlošću).[46] Ali to je i nadrealizam bez budućnosti: jedna »mekoća« i »praštanje sopstvenom životu«, »u (. . .) romantičarskoj, jednostranoj idealističkoj apologiji poezije kao takve, u njenom pomalo smešnom, ekskluzivnom apsolutizira-

[46] To je poetičan i »lep« nadrealizam. Stihovima ovog nadrealizma prethodi Ristićev pokušaj da napiše automatski tekst, 1924. *(Primer;* v. *Svedočanstva,* 11. decembar 1924, br. 3), ali, i taj njegov pokušaj automatskog pisanja, za koji se, u napomeni u *Svedočanstvima,* kaže da je »čist dokument o toku neprimenjene misli (. . .) gde nijednu reč nije mogao promeniti otklonjeni kritički nadzor«, ne samo što je *problematičan* u onom smislu u kome je to svaki automatski tekst zato što je (kako je i Breton priznao) nemoguće otkloniti izvesnu meru »upravljanja«, nego je i odviše *estetski,* pa i *estetizantski,* da bi bio stvarnije automatski i u onoj mogućoj (relativnoj) meri: » . . . Brod se isprazni, i suv, diže se polako i dostojanstveno u vazduh, dok se sa njega Morska Zmija odmotavala sa neizdrživim, ali nečujnim zviždukom, smrtne opasnosti, lokomotiva na amerikanskim filmovima. Bioskop je bio poluprazan, ali je to uzdizanje broda na platnu tako punilo srca jednom radošću za Večni Život, da je ono malo gledalaca bilo ustalo, popelo se na svoja sedišta, i urlalo tražeći da i njih, *u purpurnim odsevima nemara i nebeske krvi, ponese brod iz stvarnosti u stvarnost, slikom svojom samo, iz sna u san«* (kurziv *R. K.).* Lepota koja se, neporečno brižljivo stilizovanom frazom (nisu li ove poslednje rečenice mogućne i u nekome Ristićevom eseju?), uzdiže iznad automatizma onako kako se ovaj idealni brod, ponet čežnjom za Večnim Životom, uzdiže nad glavama bioskopskih gledalaca, postaje još očevidnija ako se *Primer* (za koji *u Nox microcosmica* piše da je to »prvi automatski tekst objavljen na našem jeziku«), uporedi sa dada-automatizmom Dragana Aleksića, između ostalog sa tekstom *Pesma 28° 20′ (Zenit,* 1921): »Ovalije dve okolo ovalije kad je dan uspostavi se prekonsekventna zenica noćobdijski instinkt plače. Uvrtanje svega nepigmentskoga. Zajamčuje se Michelangelo bez genijske bravure (tik tak tak tik tik tak prepotencija svira ogromnu mozgovnost). Jao. Bradati rekonvalescent na usta iskače nudi scenu gatanja. (Evo za krunu!) Creva se prelevaju crevoprelevno jer kičmenica ruši fresko svoga mlečnog potoka. O lubanji peva cvrkut dva zuba okrenuta pizakatedralski upriličenje svesvrsishodnosti (s dozvolom g. bane!) . . . « To je tvrd, nedopadljiv jezik, reči koje se jedva izgovaraju, »mozgovnost« koja se rastura, mogućnost humora što završava u cinizmu, *nešto odbijajuće,* napetost fraze, najava njenog prskanja, putem tipično dadaističkih »varvarizacija« jezika (u drugim pesmama D. Aleksića). Stilizovan, nadrealizam u *Primeru* M. Ristića (ali i u mnogim trenucima njegovih kasnijih pesama), više je nadrealistički *ukus* nego aktivni nadrealizam, onaj što za sobom ostavlja stihove: »Neka mi slučaj vodi korak kroz šumu« *(Od sna),* »I ne znam dokle je bio san i gde počinje želja« *(Ševa, 9),* » . . . nema istine ni laži ni mogućeg ni uzaludnog« *(Pobeda ljubavi),* »Još jednom svetlost mogućeg u crni nemir datog« *(Još jednom crni smeh).*

nju« koje je, nesumnjivo (i ako se vidi u perspektivi celokupnog dela Marka Ristića), »traženje puta, (. . .) traženje smisla«,[47] ali i otpor koji izaziva ta »mekoća« i taj romantičarski idealizam, otpor koji neće samo. glasom drugoga, u lirici ovoga idealizma da vidi »slatkorečivu *buržoasku* liriku«,[48] nego koji će da se oglasi i kroz samoga Marka Ristića, i to objavom nezadrživoga *gađenja:*

A ako te gađenje nad samim sobom
Ofarbano i puno milošte
Još uvek sprečava još jednom spreči
Da se
Da tako kažem
Predaš svojoj mekoći
Svom životu da praštaš
I da bezbrižno brižno so i jod pretvaraš u jaganjce i lakoću
Ako te spreči
Jesi li morao jesi li moral?

(Oprema, 1931). To je gađenje na muzički transcendentalizam: kritika, u stihu, *Uspavanke kao porediti,* koja šta je drugo ako ne upravo ovo pretvaranje »soli i joda« (egzistencije) u »jaganjce i lakoću« (kao u esenciju), ovoga transcendentalizma? I to je otpor duha negacije (ili duha »subverzije«) udesu da završi u funkciji pesme kao lepote na »olupinama lađe« (u svetu čiji brodolom se hoće, pre svega): otpor koji je tražio duh i ruku Marka Ristića još u epohi *Bez mere,* i iza kojeg su ostale rečenice: »Možda je na nama koji upropašćujemo brod da potonemo zajedno sa njim«, ili, u otkriću sopstvenih pesama kao »malo mokre svile na olupinama lađe«, manifestacija *vrhunske moralnosti* kao vrhunske sposobnosti za pisanje pamfleta protiv

[47] *Književna politika, članci i pamfleti; Predgovor,* str. 27.

[48] Moni de Buli, humorno-klovnovski objavljujući svoju poeziju: »Ja nisam književnik. Ja sam razbojnik. Nek zapamte ariviste, ulizice, profesorske njuške i svi vatrogasci duha: meni je potpuno vuršt, još bolje, meni je drago što neću da uđem u istoriju srpske književnosti«, pisao je, povodom *Od Sreće i od Sna* i Vučove knjige *Krov nad prozorom:* »Smisao, tendenca Vučovih i Ristićevih stihova bila bi još očevidnije konservativna kad ne bi bili pisani jednom savremenijom *tehnikom.* Formalno moderna, ta poezija sadržajno predstavlja jednu blagu i slatkorečivu *buržoasku* liriku. Ona me ne uzbuđuje« *(Anatomija demona Monia; Krilato zlato,* Beograd, 1926).

sebe samoga: »... stvaralačka bi bila ova negacija samo kad ne bi bila sakrivena pod nesmelošću, pod kompromisima, pod lepim osmehom«.[49]

Gađenje je gađenje na samoga sebe kao na majstora ove bezbrižno-brižne transcendencije »soli i joda« u »jaganjce i

[49] *Bez mere, XXXIV, Stvarnost,* str. 196. i 199. — Tu se Ristić suočava sa *istorijskim materijalizmom:* »po rasuđivanju sa gledišta istorijskog materijalizma, današnja kolebanja umetničkog izraza, nepoverenja u stvarnost, ‚vera u tajanstveni svet', naš pesimizam, samo su truli simptomi izumiranja buržoaske kulture. No i ako je tako, ne vrši li i tada taj ogranak svoj deo posla u razaranju, u likvidaciji jednog postojećeg, mrtvog duhovnog stanja?« (Kasnije, u *Nacrtu za jednu Fenomenologiju Iracionalnog,* to sebe svesno »dekadenstvo«, »... usred ove opake civilizacije u agoniji«, pokušava da se pretvori u nekakvu »demonstraciju *ad hominem«:* »... mi te elemente dekadenstva kojih smo svesni, mi sami sebe ističemo kao živi primer jednog svršavanja. I time mi sami sebi postajemo optužba. (...) Taj naš položaj, između relativizma i fatalnosti, između razočaranosti i fanatizma, na ruku jedne dekadencije, u samoj delti jednog svršavanja, taj položaj i naša svesnost o njemu, predstavlja još jedan efikasan, jedan porazan opit više, i na ubrzavanju tog svršavanja.)

Imperativ *korozivnosti* u stihovima, kao u »razderanim rečenicama«, ovde je neumitan: on je dat nalogom za *subverzijom* ovoga sebe svesnog »dekadentstva« onih koji, upropašćujući brod, žele da potonu zajedno sa njim, i čiji tekst mora, zbog toga, da bude *brodoloman, razdrt. Estetizam je greh protiv ovoga kategoričkog imperativa subverzije.* Otuda se u *Bez mere* Marko Ristić pokušava da odbrani od tvrdnje Milana Bogdanovića da »ima nešto klasično u njegovome stavu« i, posebno, da u njegovome pisanju postoji »istinski otmena odmerenost« (v. Bogdanovićeve beleške o Vuču i Ristiću u *Srpskom književnom glasniku,* 1926, knj. XVII, str. 144. i knj. XIX, str. 390): »Ti tragovi estetizma kao da izgledaju, međutim, tako prvenstveno važni, da su, na primer, naveli g. Milana Bogdanovića na mišljenje da ‚ima nešto klasično u mom stavu'. Za mene ne treba strašnije presude no njegov izraz ‚poeta diletanta'. Iako u mojim stihovima, u samoj njihovoj strukturi, mora da ima neke korozivnosti, iako oni, kao neposredno zahvatanje tih osećaja, pretpostavljaju da njihov proces i ne može doći do završne faze određenosti, i time svedoče da su u suštini adekvatni jednom subverzivnom shvatanju neprestanog kretanja života (koji samim tim što je pokretan predstavlja neprestanu negaciju svog malopređašnjeg položaja) — *proklinjem ipak njihovu slabost i mlitavost, prokazane g. Bogdanovićevim izrazom ‚istinski otmena odmerenost'«.* (Kurziv R. K.) (Prikazujući knjigu *Bez mere,* Bogdanović se osvrnuo i na ovo pisanje Ristićevo: »Uzalud su svi ovi trzaji: on se mnogo puta vraća na stari kolosek, i u toj kolotečini daje puno dokaza stvaralačke snage. (...) Ja sam jedanput, u jednoj beleści, vrlo neprijatno pogodio Marka Ristića, priznavši mu osobine u ovom pravcu. Ja mu ih i sada potvrđujem, čudeći se zašto to njega buni. Zar on neće da vidi da je ona sva sastavljena od ‚komada svile na olupinama lađe' i sva obasjana ‚lepim osmesima'? Ako je ovakav rezultat sve čime treba da urodi ‚apsolutna negacija' Marka Ristića, onda to ne vredi truda«, — *Srpski književni glasnik,* 1928, XXIV, 8; v. u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi, sabrane kritike, III,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1961.)

lakoću« (i kao na majstora ove »mokre svile na olupinama lađe«): ovo gađenje kida kontinualno oticanje fraze, njenu melodijsku liniju; ono je *jemstvo diskontinuiteta,* njegove neumitnosti kao neumitnosti sećanja na diskontinualnu materiju egzistencije, sećanja svesti, ali i sećanja čula, *istina postojanja.* To je *sinkopirajuće gađenje koje doziva cezuru,* provalu diskontinualnosti (»... Da se / Da tako kažem«), ali, istovremeno, — i neodvojivo od ove provale diskontinualno-neskladnog u kontinualno-skladno (melodijsko), — koje doziva i *humor,* onaj što je jedini bio u stanju, pripremljen ovim cezurama koje ga dozivaju, da izbije iz njih, stihom: »I da bezbrižno so i jod pretvaraš u jaganjce i lakoću«, tim stihom koji je karikiranje romantičarskog transcendentalizma ili transsupstancijacije diskontinualno-neskladnog (»olupine lađe«) u kontinualno-skladno lepote na toj olupini. Ako je ovaj humor takođe *nemar,* »le sens de l'inutilité théâtrale (et sens joie) de tout« dadaističkog (i Bretonovoga, pre svega) antipesnika Vašea (na koga nadrealizam nije prestajao da se poziva), to je *totalizovan* nemar, ili ovaj *nemar koji odbija da završi kao sredstvo estetizma,* kao sredstvo okultacije reči u okultno (u reči iznad stvarnosti), koji ne može da ponovi, Apolinerovim glasom: »Ah Dieu! que la guerre est jolie!« (jer je između njega i Apolinera sâm Apoliner, vojnik-pesnik, onaj sa krvavim povezom oko glave, mrtav),[50] i koji ne može da se, i dalje, predaje duhu lutanja, dematerijalizacije, zanesenosti u »muzici« Milošа Crnjanskog, iz *Stražilova,* ma koliko da ga ta muzika i dalje zanosi (i ma koliko da njen glas *nikada* neće prestati da izmamljuje suzu Marku Ristiću). Žudnja za muzikom, kao za romantičarskim transcendentalizmom, ovde nije prestala, nikako; ali to je žudnja koja izaziva otpor. Tu nije prestala žudnja za »praštanjem sopstvenom životu« jer nije prestao sâm životni nagon što čoveka i dalje, i uprkos svemu, »... neodoljivo vuče da se bez otpora prepusti neobrazloživoj lepoti trenutka«, ali tu je sada i ovaj otpor, kao sećanje, kao »griža savesti«, kao *briga* »kojom nas pritiska glomazna težina političke stvarnosti«,[51] kao moral, i to onoliko koliko je ovo sećanje što se protivi zaboravu, kao duh, nepoštedni, »jednog nerođenog i bez

[50] V. o tome u Ristićevom eseju *Muzika i smisao (Odjeci jednog nesvršenog dijaloga); Pečat,* april 1939, br. 3. (Isto u knjigama: *Prostor-vreme,* izd. Zora, Zagreb, 1952; *Ljudi u nevremenu,* izd. *Kultura,* Zagreb, 1956).

[51] *Nesavremena razmatranja; Pečat,* maj 1939, br. 4, str. 265.

milosti sudije« koji se, međutim, rađa u ovom gađenju,[52] koji progovara ovim gađenjem, koji ne sudi samo svetu nego i samom sebi kao delu tog sveta, sebi koji je i simptom propadanja, i svest o tome, svoj sopstveni simptom ali i svoj sopstveni objekt, onaj *budući* subjekt (ili subjekt koji sebe iz budućnosti doziva). To je pamflet protiv sveta koji se totalizuje, pretvarajući se, uistinu, i u pamflet ovoga Ja protiv sebe samoga,[53] u pamflet koji, u *Bez mere* zadržan na *makro-ravni* velikih proznih konstrukcija (tako da *izvanredan* stil ove proze čini problematičnim upravo ovaj imperativ pamfleta protiv sebe samoga: to je stil koji se, sjajan, uzdiže iznad svih disocirajućih vrtloga stvarnoga pamfleta protiv sebe), ovde prodire u samu žudnju za transcendencijom »soli i joda« u »jaganjce i lakoću«: u samu žudnju za »muzikom«, u samo srce nemara, na *mikro-ravan* jedne jedine rečenice. To je *raspra* između romantičarske muzike i egzistencije, kao između zaborava i sećanja, raspra koja *udvaja* subjekt u njemu samome: to je nemar, ali i anti-nemar; to je, čak, i dozivanje nemara, u nostalgiji za njime: »Taštino nemara, sobarice od svile / Gde su one spiralne paučine pune parfema / Koje su se obvijale oko malog prsta sudbine / . . . / O, budalasto, o leptirasto bauljanje«,[54] ali dozivanje koje je, istovremeno, i *suđenje* nemaru, njegovim oglašavanjem za ovu *taštinu*, za tu *sobaricu od svile:* istovremeno, istim glasom, u istome trenutku, udvajanje toga glasa, u udvajanju ovoga bića koje je biće ove nostalgije, ali i biće ovoga »sudije« koji tu ostaje nepodmitljiv.

To je *dvojstvo,* ono najbitnije, ono »sudbinsko« dvojstvo koje će tu negde da potraži, i nađe, Marka Ristića, da ga nikada kasnije ne napusti: dvojstvo nostalgije i suđenja, dvojstvo nostalgičara koji je sudija samome sebi, i sudije koji ne prestaje da biva iskušavan ovom nostalgijom, dvojstvo romantičarskoga nagona, čehovljevskog (pa i verterovskog, svakako) sanjarstva koje traži razgovore sa oblacima i sa pticama, i ovoga »bez milosti« sudije koji ne pristaje ni na kakvu »mekoću«: uvek ove oscilacije između te »mekoće« i toga »bez milosti«, uvek ». . . ta želja da zaboravi i ta uporna težina iskustva«,[55] ili kolebanje

[52] ». . . Kada te na asfaltu čeka gađenje / Jednog nerođenog i bez milosti sudije« *(Oprema).*

[53] »Ovo je pamflet protiv mene samog, koji se već godinama uzaludno nastavlja« *(Bez mere, XXXIV, Stvarnost,* str. 199).

[54] *Cvetno premaleće* (1932).

[55] *Bez mere, XXII, Ljubav,* str. 93.

između sentimentalnosti (i sentimentalizma, neospornog), i humorno-karikaturalnog, ironizirajućeg, rugajućeg, odbacivanja, izobličavanja sopstvene (ne samo tuđe) sentimentalnosti. To je sentimentalnost, koja ne prestaje da se zanosi muzikom *Stražilova* Crnjanskoga, i to je taj »bez milosti sudija« koji sudi konformizmu istoga Crnjanskog i čitavoga modernizma.[56] To je

[56] Početkom 1932. podvrgao je Marko Ristić modernističku književnost oštroj kritici zato što je ». . . bila nedijalektička negacija, negacija bez sadržine, ‚stare', tradicionalističke književnosti«, zato što je »ono novo, ma kakvih srazmera ili kvaliteta da je bilo, koje je sobom donela, zahtevalo (. . .) jednu ‚odbranu i ilustraciju', za koju ona nije bila ideološki ni moralno dorasla« *(Protiv modernističke književnosti, Nadrealizam danas i ovde,* br. 2; v. u knjizi *Književna politika).* Tu kritiku modernizma kao konformizma, — kritiku zasnovanu na ubeđenju da je konformizam nespojiv sa poezijom i da, zbog toga, »savremeni pesnik ne može ni biti revolucionar; ako je njegov unutrašnji život, ako je poetsko vrelo njegove inspiracije i njegove misli autentično i ako ga ne izneveri, on mora da dođe do revolucionarnih konkluzija: ako do ovih ne dođe on nije više, a često nije ni bio pravi pesnik« *(Moralni i socijalni smisao poezije, I, Poezija kao metoda i kao moralni čin, Danas,* januar 1934, br. 1; v. *Ljudi u nevremenu,* str. 36), — preuzeli su od Ristića Velibor Gligorić, Đorđe Jovanović i Milan Bogdanović. Ona je tražila, neosporno, sebe i pre Ristića: u četvrtom broju *Večnosti* Monija de Bulija i Rista Ratkovića, 1926, objavljen je poziv na »pamflet protiv cele tzv. avangarde« upravo kao ove »negacije bez sadržine« koja završava u konformizmu: ». . . pisati malo ‚ozbiljnije' o takvim stvarima značilo bi pisati i veći, dokumentaran, pamflet protiv cele tzv. avangarde koja je svu pobunu lokalizovala na sitničarsku diskusiju o ‚slobodnom stihu' koja je, međutim, sa veoma malim izuzetkom, samo maskirano njeno pripadanje nečemu već prohujalom duhovno za nas, a što u stvari smrdi u svakom pogledu«.

Taj »poziv na pamflet protiv tzv. avangarde« (protiv modernističke književnosti) *neumitan je: on ide iz samoga postojanja* koje zahteva revolucionarnu svest, ali koje i ne dozvoljava više, — *sve i da do ove svesti ne dođe,* — »bezbrižno brižno« pretvaranje »soli i joda« egzistencije u »jaganjce i lakoću«. Modernizam je bio postojanjem osuđen na ovaj »pamflet« jer je bio osuđen na kraj: postojanje, koje ne dozvoljava više muziku romantičarskog transcendentalizma (i estetizma), izaziva *gađenje* prema njoj, *iznuđuje otpor i u samome subjektu* koji pokušava da se i dalje predaje toj muzici, sve i da taj subjekt iz svega toga ne dođe do »revolucionarnih konkluzija« (kao do svesti o stvarnome determinizmu tog otpora), nego potraži skloništa u duhovnom (pa i političkom) reakcionarstvu. Nije li upravo taj otpor onemogućio i samome Crnjanskom da produži poeziju *Stražilova?* On se oseća u tri pesme koje je posle *Stražilova* napisao Crnjanski *(Serbia, Leto u Dubrovniku* i *Priviđenja;* poslednju pesmu napisao je on tek posle drugog svetskog rata, *Lament nad Beogradom):* poezija tu dolazi do neporečnog sjaja, ali ne zna za onu lakoću pokreta, za onu sublimnost, za koju zna *Stražilovo,* jer je ta sublimnost nenastavljiva. Šta je ta sublimnost, uostalom, ako ne krajnji, i poetski vrhunski, izraz one agonije duha negacije (anarhističke) čija istorija jeste i istorija najbitnijeg pesnika Crnjanskog: *Stražilovo* nije samo »negacija bez sadržine« nego negacija svake sadržine pa i

romantičarska *fetišizacija* poezije, koja je »smešna«, i koja se produžava uprkos tome što se to *zna,* i to je otkrivanje da je ona »smešna«: to je osećanje, produženo, sebe (i ne samo sebe: čoveka uopšte) kao *Žrtve* (u svetu koji nije suština, u vremenu koje nije vanvremenost te suštine), ali i taj podsmeh, istovremeno, sebi kao Žrtvi, taj pokušaj *humornog* uzdizanja ove Žrtve nad samom sobom, pokušaj koji će, još s kraja 1928, u pesmi *Strofe,* u poslednjim njenim stihovima-strofama (svaki stih je tu odvojen, *cezurom,* i zato *treba* da ima značenje strofe): »Ljubičast i bez suza. / — / Polubudan i uzaludan. / — / Portret Žrtve«, *iznuditi* Marku Ristiću da na ovo *Žrtve* doda zvezdicu za fusnotu, i da ispiše, ispod ove pesme, tu fusnotu od ciglo dve reči (potpuno izvan svake muzike« i svake pesničke »alhemije«, svake »okultacije u okultno«): *»Ako hoćete«.* To banalno »Ako hoćete« (to »Ako hoćete« iz jezika-ne-jezika »lovaca na ptice«) ovde je protivno svakoj misteriji: te dve samo reči, ispod pesme, ta kratka napomena koja, međutim, ima snagu *ogromnog*

negacija negacije. Sve ono »eterično«, sva lakoća, sva zabludelost, otuda su: to se ne može nastaviti. I to nije nastavio niko, pa ni sâm Crnjanski: iščezavanje pesnika *Stražilova* jeste iščezavanje u toj vrhunskoj sublimnosti, u tome krajnjem nemaru i zaboravu koji su, u godini *Stražilova,* 1921, doživeli svoje poslednje trenutke. (Nije li ista 1921. godina *Zenita* i pojave dadaističkog Aleksića?)

Put Marka Ristića je, svakako, upravo suprotan putu Miloša Crnjanskog: Marko Ristić počinje tamo gde Crnjanski završava: dok je Crnjanskov put ovaj put od anarhističke negacije (koja, od početka u dvopevu sa sentimentalizmom, zna i za vanredne humorno-karikaturalne trenutke) ka »mekoći« i »praštanja« svemu, put Ristićev je put od te »mekoće« i od toga »praštanja« ka sve intenzivnijoj i, nesumnjivo, sve konkretnijoj negaciji koja ne dozvoljava tu »mekoću« i to »praštanje«. Međutim, ta »mekoća« i to »praštanje« *ostaju* u Ristiću da traju naporedo sa imperativom morala i politike. Kada Marko Ristić piše (u *Tri mrtva pesnika):* »Ti stihovi, te jedinstvene, pevajuće strofe *Stražilova,* koje već više od trideset godina znače za one, bar za neke od onih koji su ih u svojoj mladosti prvi put doživeli, muziku koja ih uvek iznova može da uzbudi, da opije, ti meki, melanholični, prozračni stihovi, ispevani 1921, u Fiesole, nad Firencom, bili su neosporno najviši domet pesničkog stvaranja Crnjanskog«, onda to ne piše *kritičar* (a najmanje *»književni«* kritičar!), nego *pesnik* koji ostaje, u najdubljem svom biću, *žedan* te muzike »mekih, melanholičnih, prozračnih stihova«, jedan neizlečivi melanholičar, u *dvoglasju* sa jezikom »bez milosti sudije«, svesti i savesti. To piše onaj koji je *rastrzan* između te muzike i toga imperativa svesti, kao između zaborava i sećanja, i koji neće slučajno u svoju »simfoniju citata« da unese Valerija (»... u trenutku kad su pesnici zaista pesnici, misao je nerazdeljiva od jednog izvesnog pevanja, i inicijativa ne pripada više samo njoj«), ali i Lenjina koga je čuo Gorki: »... ne smem često da slušam muziku, suviše mi deluje na nerve, dobijam volju da govorim gluposti i da milujem po glavi ljude, koji živeći u jednom nečistom paklu, mogu toliko lepote

povratnog dejstva, snagu samokarikiranja, humornog odvajanja Žrtve od Žrtve, njenoga uzdizanja nad samom sobom, to je ovde izraz i jemstvo ove udvojenosti, ove teze i antiteze koja prodire u samoga pesnika koji je i *anti-pesnik,* i u samu poeziju koja je i *anti-poezija.* To je svest pesnika *o drugome,* kao ne-pesniku, o onome koji govori (ne govoreći) tim banalnim jezikom lažno-uslužnoga, konvencionalno-otrcanog, trivijalizujućeg »Ako hoćete«, tako da se taj *drugi* vraća, taj drugi kao *cezura* u zaboravu, u nemaru, u silama okultacije kojima se Žrtva spasava nalazeći lepotu na »olupinama lađe« (i nalazeći svoje »od sreće« i »od sna« usred nesreće, svoj raj usred pakla), taj drugi kao Ne-Ja pesnikovoga Ja, njegovo anti-Ja, ali u njemu samome, sredstvo svesti, sredstvo pamćenja kao anti-zaborava u zaboravu, i kao anti-transcendentalizma u samome duhu koji ne prestaje da teži transcendenciji, kao cezura i sinkopa u kontinualnome skladu, kao diskontinuitet u kontinuitetu, kao anti-sklad i anti-celina, ali i kao žudnja za cepanjem svake celine, za apsolutnom negacijom koja bi bila i samo-negacija pesnika, u stilu apsolutnog nekonformizma koji će Marka Ristića da potraži u nekoliko trenutaka.

Ako u tim trenucima još ima nemara, to je *nemar produbljen do atonalnosti i atematičnosti,* pokušaj totalnog ili atonalnog i atematskog (atonalno-atematskog) nemara, pokušaj ove apsolutne ili beznadežne negacije apsolutnog nekonformizma koja je neizbežno humorna onoliko koliko je neumitno, kao negacija

da stvore. Ali danas nikoga ne možete pomilovati, ugrišće vam ruku; treba lupati po glavama, lupati nemilosrdno, mada smo idealno protivni svakom nasilju. (...) Mi smo u pakleno teškom položaju« *(Još uvek, za »simfoniju citata«, Hacer tiempo,* str. 279. i 280). To je onaj Ristić, najzad, iz dijalogiziranog monologa *Dijalog između gospodina X i gospodina Y (21. juna 1941),* u kome može da se pročita i ovo: »G. Y.: Hoćete da kažete da me grize savest. Pa da, grize. Grize me savest kao što i vas grize, upravo grize me *vaša* savest, vaša brkata savest. Jeste, uvukli ste se u mene kao sam vrag, prokleti bili, okupirali me, instalirali ste se u mene, smestili u mom sopstvenom životnom prostoru sa tim vašim moralnim pridikama, sa tim vašim patriotskim pozama. Oduzeli ste mi ono malo životne snage što sam imao, a ništa mi niste dali u zamenu. Kakva bila da bila, bila je to ipak *moja* snaga, a sad ste mi je uzeli, i u stvari od nje živite, a ona vam svakako nije dovoljna da vas stvarno napoji životom, i sad nemamo stvarnog života ni vi ni ja. Ostajem pri tome da smo samo fantomi, i to literarni fantomi. (...) Da ste me bar obogatili, upotpunili svojim neoracionalističkim, upravo neopragmatističkim načinom mišljenja... Ali ne! *Je ne suis maintenant qu'un raté définitif, et vous en êtes un autre.* Neko nas je napisao, to je očevidno, ali nas je vrlo loše napisao! ...« (v. *Hacer tiempo,* str. 351).

svake celine, kao cezura u svakome smislu kojim celina jeste, dozivanje i afirmacija humornog (jer neprimljivog) besmisla. To je produžavanje ranije težnje ka obezličenju, ali ne pravcem »večnosti« ili »duha«, u romantičarskom smislu, nego pravcem *konfuzije nekakvoga mnogojastva* što dozvoljava pesmu, i onda kada nju piše samo jedna ruka, isključivo kao delo kolektivnog automatskog nadrealističkog pisanja, onoga koje predstavlja krajnji izraz nadrealističkog nemirenja sa buržoaskim individualizmom, koje je način »da (. . .) dunemo neprikosnovenost i izuzetnost pesničkog nadahnuća, imunitet i neprobojnost individualne misli«,[57] ali koje je i sredstvo za razaranje svakog nadahnuća i svake misli: pokušaj *laicizacije* poezije, u duhu nastojanja nadrealizma da ne zaboravi Lotreamonovu zapovest da pesme treba da pišu svi, a ne samo jedan, ali i stvarnost u kojoj se ta laicizacija iskazuje kao humorna depersonalizacija, trijumfom besmisla i raspadanjem celine, povratkom dadaizma kojeg nadrealizam *prevazilazi* prevazilazeći bezizlaz apsolutne negacije, putem afirmacije, ali kojeg *i čuva*, samim automatizmom i humorom (u stvari: tim uvek humornim automatizmom?). »Pamflet protiv mene samoga« postaje, u ovakvim trenucima, i pamflet uma protiv uma: ta poslednja, možda, manifestacija idealističkog uma koji jedini može, na svome kraju, u gađenju na sebe samog, u sopstvenoj destrukciji da vidi i destrukciju sveta zato što je svet (dosledno idealistički) njegova »predstava«? Nesreća uma, svakako, kao »nesreća« sveta, na poslednjim padinama idealizma, usred postojanja sukobljenog sa suštinom, usred egzistencije bez esencije, i »stvar« ovoga uma kao stvar bez celine, kao stvar (bez stvari) apsolutnoga diskontinuiteta, u očajanju (diskontinuirajućem) koje pokušava da zatvori svaka vrata, u tendencijama apsolutne »anihilacije« ili apsolutne samoće kao jednoga morala humora apsolutne destrukcije,[58] ne samo vrata između bića i sveta, nego i *između*

[57] Dušan Matić, Marko Ristić, *Uzgred budi rečeno*, almanah *Nemoguće*.

[58] »Humor može biti moral samoće, ali samoća je samu sebe osudila na smrt (ili je primorana da se preobrazi u akciju, to jest opet da ubrzo negira samu sebe), skovitlana ka svom jedinom razrešenju: samouništenju, konačnoj samoći. Humor, nihilista, regresivno teži ka anihilaciji, ka intra-uterinskom miru samoće, neučestvovanja, neodgovornosti, ka humornoj savijenosti embriona. Izaći iz života: krug je zatvoren, embrion ponovo sklopljen i nepomičan« (Marko Ristić, *Humor 1932, Nadrealizam danas i ovde*, januar 1932, br. 2; v. u *knjizi Od istog pisca, — umesto estetike*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1957, str. 187—188;

bića i jezika, između plamena života i reči, između disocijacije i asocijacije, očajničko-usamljenički pokušaj razbijanja jedinstva disocijacije i asocijacije, diskontinuiteta i kontinuiteta, stvar ovoga uma kao stvar apsolutne cezure ili kao stvar bez vrata, — i da ne bi bilo »snage jače od razjedinjenja«,[59] — stvar koja jeste samo kao *promašena*, ona iz tipično dadaističke opomene koju je Marko Ristić u jednom trenutku uputio samome sebi:

Nemoj biti tako rovit
Čim ima vrata stvar je svakako promašena,[60]

ta dada-stvar koja se, kroz ovo *gađenje* Marka Ristića na sopstveni muzički transcendentalizam »jaganjaca i lakoće«, kao sami »so i jod« postojanja (bez suštine, ali i bez nade na suštinu), ovde može da zove Portret[61] ili, — ako već treba neki naslov (naslov? tu gde ništa ne može i neće da se naslovi, gde se jezik raspada zajedno sa imenom, naslovom i smislom?), — *Močvarni arhiepiskopi:*

Naprsla sunca beleže svoju dobru povest
Od A do Z svoju povest malih dobričina
Nostalgične britve lelujaju se kroz petroleum
Kojim je natopljeno nebo kojim je prepun vidik i bunar
Vidi K: ono stoji na početku i na kraju tog stiha
Hvala vam na časti dragi gospodine K
Ja nisam zaslužio da mi budete fantom
Svaki svoju avet i treba još dosta vremena da prođe
Dok se navikne nokat da bude doksat uma

pod naslovom *Humor, Attitude morale*, i skraćen, u *Le Surréalisme au service de la révolution* (br. 6, 15. V 1933).

[59] » — Ko je došao? Ko je smeo da se vrati na ovo polje gde nema snage jače od razjedinjenja?« *(Bez mere, XXXI, Pojava Jana*, bez naslova; u *Nox microcosmica* pod naslovom *Povratak usamljenika).*

[60] *Rođen 20. juna 1902. godine* (1933).

[61] Koji je anti-portret ovoga anti-Ja: »Obilaznim putem dočekan i ispraćen / Davnašnjim jednim uspehom obezličen / Vidovit iznad rumeno-sivog pustošnog mraka / Načet jednim pravcem kroz biće ovaploćenim / Od srca do severa od grcaja do mahnitosti / Izravnan sa samilošću kojoj nema ravne / Obuzet noćima koje testerišu svest i omorinu / Poljuljan fantasmagorijama i vodovodom / Zapanjen pred jednoobraznošću sfinksa / Opamećen sudbonosnim gljivama polovnosti / Rumen kao rumena riba nepomičnosti / I bezuslovno izabran za sedmog časovničara / Takav je gospodin Perak«.

Ako ume da grebe um a smrt za vratom
Ali samo je peta tako poslušna

O pravoj temi ove pesme nema ni pomena
Ni kamena na ramenu nije ostalo.

»O pravoj temi ove pesme nema ni promena«, jer nema ni pomena o celini: to je atematska atonalnost samoće koja otvara velike i nesavladljive *cezure* između pojedinih delova pesme, ali i između pojedinih stvari: *cezure usamljenih stvari* koje plutaju kao krhotine »olupine lađe« posle brodoloma *(britve, petroleum, nokat),* i čija usamljenost ponavlja usamljenost bića apsolutne negacije, njegovu humornost kao neizbežni promašaj svakog pokušaja da se ove stvari nađu, da dođu do rečenice kao do zajedničke stvarnosti, kao do jedinstva koje se ostvaruje kontinualnim tokom, nalazeći samo *prividnu* rečenicu, jer je to rečenica totalnog besmisla, tu gde »ume da grebe um a smrt za vratom« (trijumf formalizma nad sintaksičkom smislenošću): »nostalgične britve lelujaju se kroz petroleum«, trijumf fantomalnosti u ovom raspadanju govora, u ovoj samoći koja kao da ne izgovara nego *gleda* reči, na hartiji, i vidi kako se pojavljuje *K* na početku i na kraju stiha, to *K* koje dovodi apsolutni slučaj, i koje postaje jedino »biće« sa kojim može da se razgovara, u ovoj samoći što vidi slova (jer ne govori, i jer nema reč, jer reč nije *njena),* ali koja jedino i može da pokuša sa slovima da razgovara, i jedino zbog toga može slovo *K* da pretvori u »gospodina *K*«, ali u punoj svesti o besmislenosti svega: »Hvala vam na časti dragi gospodine *K* / Ja nisam zaslužio da mi budete fantom«.

Ovaj humor je bio, nesumnjivo, *čistilište* za romantičarski transcendentalizam i estetizam Marka Ristića: posle 1931. on neće moći, zaista, da napiše nijednu vredniju pesmu bez saradnje humora. Pa ipak, stvar apsolutnog humora ne može da bude, nikako, i stvar Marka Ristića: eno njega, zaverenog totalitetu, kako istu pesmu u kojoj je upućivao sebi opomenu na dada-stvar kao na stvar bez vrata završava stihovima:

Brava je već dovoljan podsmeh
Ti je voliš kao da ti srce nije zvekir promašenog
Tačni mišić jalove nade i bezbrižnosti
Veran vetar slep i gojazan
Ti je voliš kao da ste u istom svetu
A patos je pod tvojim nogama stvaran i pust.

»Čudo jedne jedine stvari« (pod imperativom: »u istom svetu«) vidi Ristićevim okom već u samoj bravi »dovoljan podsmeh«: ono *diže ruku* Marka Ristića, pokretom koji je pokret otvaranja vrata a ne pokret apsolutnog humora apsolutne (beznadežne) negacije ili pokušaja apsolutne disocijacije (apsolutnog diskontinuiteta): ako je Marko Ristić u humorno-diskontinuirajućoj samoći došao do nekoga dodira sa materijom, tako da je umesto žala, mesečine i beline »iluzorne materije« *Uspavanke kao porediti,* uspeo da vidi (i to, zaista, kao prvi put?) patos pod svojim nogama (taj patos što se vraća u raspadanju »iluzorne materije«), i ako se njegova reč tu nesumnjivo prožimala većom materijalnošću, ipak je ta materijalnost strogo ograničena, onako kako je strogo ograničeno iskustvo samoće ili diskontinuiteta stvarnosti. Svakako, nju ograničava »duhovnost« Ristićeva, jača od nesreće, inteligencija njegova koja bi sve da poveže, koja ne prašta nikakvom, pa ni najmanjem, *prekidu,* koja je zaverena celovitosti svuda, koja je nepomirljiva sa vremenom i zato zahteva kontinuitet. (Ako je, svojim *monizmom,* tako tipično hegelijanskim i romantičarskim, ta inteligencija prirodno upućena na Bretona, — na san o *le point suprême,* u kojoj će se prevazići ne samo antinomije između sna i stvarnosti nego i sve antinomije uopšte, pa i one između konstrukcije i destrukcije, čak i života i smrti,[62] — ona istovremeno i sprečava dublje

[62] »Sve navodi na verovanje da postoji jedna izvesna tačka u duhu, sa koje život i smrt, stvarno i imaginarno, prošlo i buduće, saopštljivo i nesaopštljivo, gore i dole prestaju da budu pojmljeni protivurečno. A uzaludno bi bilo tražiti nadrealističkoj delatnosti neku drugu pobudu no što je nada da se odredi ta tačka. Time se jasno vidi koliko bi bilo apsurdno da se toj delatnosti pripiše jedan isključivo destruktivan ili konstruktivan smisao: tačka koja je u pitanju *a fortiori* je ona gde konstrukcija i destrukcija prestaju da mogu biti protivstavljene jedna drugoj« (André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme,* 1929; nav. prema: Marko Ristić, *Annuae ili istorija i poezija. Delo,* 1956, god. II, br. 6 i 7). »... Samo od sebe se kaže da ta ‚tačka' u kojoj su prizivane da se razreše sve suprotnosti koje nas nagrizaju i dovode do očajanja, i što sam, u svome delu *L'Amour fou,* nazvao vrhunska tačka, u spomen jednog divnog predela u Primorskim Alpima, ne bi nikako mogla da se smesti na mistički plan. Nepotrebno je naglašavati ono što može imati nešto ‚hegelijansko' za misao takvog prevazilaženja suprotnosti. To je neosporno Hegel — i niko drugi — koji me je stavio u željene uslove da opazim tu tačku, da svim svojim silama težim njoj i da učinim, tu samu težnju, predmetom svog života. (...) Onde gde hegelijanska dijalektika ne funkcioniše, za mene nema misli, nema nade u istinu« (André Breton, *Entretiens* (1913—1952) avec André Parinaud, nouvelle édition, revue et corrigée, *Éditions Gallimard,* 1969, p. 153).

otvaranje stvarnosti u kojoj se sanja ovaj san o *le point suprême*, kao stvarnosti antinomijā konstrukcije i destrukcije, kontinualnog i diskontinualnog: ima u njoj nečega prustovskog, pa i geteovskog, što se protivi svakome dubljem iskušavanju diskontinualnog, i što će, vremenom, u njoj da postane sve izrazitije.)[63]

[63] To je *imperativ kontinuiteta* koji će, posle 1933, da bude sve izrazitiji u misli Marka Ristića. U nastojanju da svim vidovima neoracionalizma i neopragmatizma suprotstavi marksizam povezan sa osnovnim iskustvima Frojdove psihoanalize, Ristić je upućivao na lucifersku Noć (»U borbi protiv noći, noć je jedini saveznik svesti. Noć društvena, ali i noć psihička«, — *Iz noći u noć*, *Pečat*, februar 1940, br. 10—12; v. *Prostor-vreme* i *Istorija i poezija*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1962), ali je, i posle *sjajnih* stranica koje je on posvetio tvoračkom načelu Noći, sve jasnije da ovo načelo nije samo načelo nesvesnog, u frojdovskom smislu, nego upravo i samo *načelo diskontinuiteta*. Gde je Lucifer, gde je Nečastivi nove epohe, ako ne tamo gde je diskontinuitet?

Lucifer je Noć u datome »smislu«, ali zbog toga i u datoj celini koja se tim smislom gradi: on je Noć koja prodire u onu stvarnost i onu misao koji će se, u *belle époque*, razviti u mitologiju svemoćnog kontinuiteta i ličnosti. On je *cezura* u dotadašnjem pojmu i osećanju jedinstva, otkriće istovremenog postojanja nezavisnih stvarnosti u svetu i biću, otkriće koje će se, upravo svesti opsednutoj mitologijom kontinuiteta i ličnosti, ukazati kao sama pretnja ništavila (i to, pre svega, onoga *humornog* ništavila kojim počinje nova epoha). Lucifer je tamo gde je *kvantna teorija*, ali i tamo gde je *samoubistvo:* uvek ova ista pretnja sinkope, cezure, ponora u jedinstvu, ništavila, pretnja koja u Ristiću izaziva memorijalističku reakciju, zahtev za organizovanim pamćenjem, za pisanjem memoara i dnevnika: »Jedan od podsvesnih razloga da čovek vodi dnevnik baš je u tome što želi da održi, da nekako spase taj kontinuitet. Čovek oseća da se u toku života javlja nešto što se u stihu zove cezura, da ima izvesnih prekida, izvesnih sinkopa, jednom reči da i u ljudskom životu, kao i u fizikalnim pojavama kakve ih otkriva kvantna teorija, vlada načelo diskontinuiteta« *(O dnevnicima, o kontinuitetu, o nadrealizmu i o vetru*, razgovor sa Feliksom Pašićem, *Borba*, 10. novembra 1963; v. *Svedok ili saučesnik*, str. 166), ali koju Ristić otkriva i u samoubistvu, kao trijumfu diskontinuiteta: navodeći reči Théodore-a Jouffroy-a: »Samoubistvo je loše sastavljena reč: ono što ubija nije istovetno sa onim što se ubija«, Ristić je u samoubistvu video »mračnu sliku (. . .) diskontinuiteta«: »Mi smo sastavljeni iz jednoga bezbroja ličnosti, kao što je to izvanredno izrazio Guillaume Apollinaire u pesmi *Povorka*. Žudnja za kontinuitetom života, što znači za celovitošću ličnosti, to je jedan od oblika čoveku urođenog otpora pred smrću, oblik borbe protiv smrti, što znači protiv besmisla života. Kontinuitet je celovitost, a celovitost je smisao« (u istom tekstu).

To je nemirenje sa smrću, jer je nemirenje sa raspadom ideje celovitosti: tamo gde je smisao mogućan samo u celovitosti, diskontinuitet je besmisao, noć smisla, pretnja rasturanja, satanski poziv na samoubistvo. To je dnevničko pisanje, ili *pamćenje protiv zaborava* (kontinuitet protiv diskontinuiteta): *doslednost, Gete*, onaj iz tvrdnje da pisac uvek piše sabrana dela, i koju Ristić tumači težnjom za kontinuitetom, — »Da jedan pisac, u specifičnoj sferi svoga stvaranja, sebi, ma i nesvesno, u toj formi postavlja problem doslednosti (kao problem celovitosti i kontinuiteta) to je Goethe jednostavno rekao svojom

Ali, dublje iskušenje humora, — kao iskušenje *cezure* u totalizujućem smislu, ili kao iskušenje diskontinualnog u kontinuitetu, pa i same pretnje smrti (ali pretnje kojom se taj smisao u poeziji »materijalizuje«, kojom on dolazi do svoje psihičko-verbalne konkretizacije, kojom se prožima čulnošću?), — onemogućeno je

primedbom da *svaki pisac piše svoja celokupna dela«* (*Marginalije*, 1951; v. *Hacer tiempo*, str. 42), — ali i *Prust*, kroz koga je mitologija ličnosti i kontinuiteta, onako kako se iskazala u *belle époque*, došla do najvišeg svog poetskog izraza: njegov san o ponovo pronađenom vremenu, u kome se sadašnjost prepoznaje u prošlosti, a prošlost u sadašnjosti, i koje je zbog toga ništenje vremena, sama vanvremenost, ili večnost, ona koja zahteva neprestano osvrtanje za sobom, stalno povezivanje svega sadašnjeg sa prošlim, poricanjem prošlog, ali i poricanjem sadašnjeg, u slavu večnosti, kao *trajanja*. Zbog toga »treba desakralizovati pojam večnosti, treba ga deteologizirati«, *ničeanskom* negacijom i nihilizma i hrišćanstva, »I tako čoveka oslobođenog od straha pred ništavilom, i od narkoze ništavila, osposobiti za njegovo ovekovečenje« *(Od galaktičke sanjarije do jedne divljine duha (ili obrnuto), Forum*, 1963, II, 11—12; v. *Svedok ili saučesnik*, str. 154); ali ta desakralizacija pojma večnosti u praksi se iskazuje imperativom *prepoznavanja* aktuelnoga (sadašnjega) sebe u sebi prošlom. To postaje *prvorazredni* imperativ Marka Ristića, onaj koji trijumfuje u oduševljenom: »Prepoznao sam se«, u času njegovog suočavanja sa svojom prošlošću (sa *Bez mere*), u *nekoj vrsti samopotvrđivanja* koje se, međutim, tu doživljava kao potvrđivanje same celokupnosti, i to neke *apsolutne* celokupnosti koja povezuje u jedinstvenu noć onu noć pojedinačnoga čoveka sa noći čitavoga čovečanstva, ali i onu *nox microcosmica sa nox macrocosmica*, sa noći vasionskom: » . . . prepoznao sam se u tome što je opstalo. Prepoznao sam se. To je sve. Ni laska, ni pasha, ni pokajanje. Ni ugljevlje ni pepeo. Iznad diskontinuiteta života, evo da se uspostavlja celovitost, smisao. (. . .) Jer svaka je pojedinačna noć, bila ona tiha ili košmarska, besana ili gusta od snova, svaka je noć svakog pojedinačnog čoveka, i moja dakle, morala naći svoje mesto u jedinstvenoj noći ljudstva koje živi u jedinstvenoj Noći kosmičkog. Kao da je svaki otpor samo uslov prava saglasnosti sa smislom te Noći pred praskozorjem večite obnove, kao da je svaka ludost samo jedan vid razuma, a svaka nesreća kao da se ukazuje samo kao nužan potez u živopisu ili životopisu celokupnosti, koja ne može ne biti sreća sama« *(Posle trideset i tri godine, Bez mere*, str. 18).

»Ni ugljevlje ni pepeo«, svakako; ali, nesumnjivo, ova celokupnost, »*iznad* diskontinuiteta života«, iznad zahteva »bez mere«, iznad onoga: »Ja se zovem i bivam kako tuđe pamćenje govori ma gde«, ili onoga: »Neću ništa da zadržim, da spasem. Sekire umesto tutkala!« To je celokupnost kao »sreća sama« ili sreća kontinualno-melodijske fraze iz epohe *Od Sreće i od Sna*, sreća koja će biti ugrožena, trenutno, provalom apsolutnog humora kao provalom diskontinuiteta, ali koja odoleva, uprkos svemu, u duhu Marka Ristića, i doziva inteligenciju onoliko koliko doziva kontinualnost celokupnosti, odbijajući učešće u postojanju koje ne zna za likovanje kontinualno-celovitog, ali odbijajući i poeziju koja, i kao oblik nemirenja, takođe, sa diskontinualnim, *podrazumeva* diskontinualnost, koja je, osuđena da nalazi, kao moderna poezija, svoju »nužnost i veličinu« upravo u tom učestvovanju u postojanju osuđena da »učestvuje« u silama diskontinuiteta koje su prodrle u sve oblike postojanja. Inteligencija, protivsta-

samom žudnjom za totalitetom koja je, upravo u ovo isto doba, dosezala svoje zenitne trenutke, i koja je osuđivala dada-humor da netragom nestane bukvalno *onoga istog dana* u kome je potražio Marka Ristića, kao u ciklusu *La Condition humaine*[64] u kome se dada-humor prve, uvodne pesme *Portret*, preko pesama o »bezakonju zemlje« u kojoj je ljubav uvek negde tu, »pored nas«, ali skrivena, izgubio u patetičnom (makar i verbalno nematerijalizovanom) zahtevu »*Odmah*« završnih stihova završne, osme, pesme ovoga ciklusa *Bez odlaganja:*

Neodložno i odloženo u ludom trku sustižu se
I obamiru sasvim u podnožju jednog razloga
Sanjanje je uhvaćeno na delu

vljena pretnji ništavila, smrti, upućena je ovde *sanjariji* utoliko više ukoliko je više »iznad« diskontinuiteta života: to je inteligencija *galaktičke sanjarije* koja se, kao inteligencija celokupnosti ili »sreće same«, ne zadovoljava samo prostorima čovečanskim nego, — preko onoga Ristićevog (i prustovskog): »Prepoznao sam se«, — kao nekakva plima hoće da se izlije u prostore vasionske: inteligencija čiji osnovni govor jeste govor *Kamena Mudrosti* alhemije i »božanstvene Analogije« u epohi kvantne teorije: govor o jedinstvu Makrokosmosa (Vasione) i Mikrokosmosa (Čoveka), u celini, i u svakoj pojedinosti. U *Galaktičkim sanjarijama*, u samo predzorje drugog svetskog rata (*Pečat*, juni 1939, br. 5—6; v. *Prostor-vreme)* Marko Ristić je hteo, pre svega, da ideju totaliteta kosmičkog i društvenog čoveka suprotstavi prakticizmu i sociologizmu dogmatske leve misli za koje, naravno, »ne postoji« kosmos (»Saznanje o kosmičkoj stvarnosti nije bežanje od društvene stvarnosti«, ili, čak: »Tek prema večnosti svaki čin čoveka dobija svoje puno značenje«), ali istovremeno je hteo da oglasi svoj vasionski optimizam. (Treba ga, zaista, čuti kako Jeans-ovoj tvrdnji da je »Vasiona (. . .) ravnodušna, ili čak aktivno neprijateljska, prema svakoj vrsti života«, pokušava da suprotstavi svoj optimizam: »U svetlosti kosmičkog zračenja ne rađa se obeshrabrenje, ni pomirenost«, ili kako hipotezi o termičkoj smrti Vasione, na osnovu drugoga zakona termodinamike (Carnot-ov princip), suprotstavlja svoju nadu u beskonačnost četvorodimenzijalnog kosmičkog kontinuuma: »Ali se oni možda varaju. Konačan u prostoru, Svemir može da bude besmrtan: četvorodimenzionalni kosmički kontinuum prostor-vreme može da bude i beskonačan«.) To je inteligencija sanjarije (galaktičke), apsolutne odanosti ili večite prve ljubavi (» . . . na temu moje glupe, konzervativne vernosti samom sebi i svemu što sam ikad stvarno, duboko zavoleo. ‚Ce que j'ai aimé, je l'aimerai toujours'«, — *Hacer tiempo*, str. 270), inteligencija nostalgije koja, međutim, fantomalizuje: ona »Nostalgija od koje i sam, kada ovlada mnome i sadašnjošću, postajem katkada fantom među fantomima, fantom među živima, a sadašnjost biva senovita kuća, gde se javljaju duhovi. (. . .) O prošlosti! Zar ti ne možeš da prodeš, zar si ti živa i kada te nije bilo, zar nisi ništa drugo do jedno obojenje sadašnjosti, muzika i milina samog trajanja, trajanja bez vremena, izvan vremena« (*Hacer tiempo*, str. 126).

[64] U *Nox microcosmica* ispod svake pesme je isti datum: *9. avgust 1931.*

I obeshrabreni trag psećeg osenćen svojom smrću
Odmah
Na delu i bez i jednog jedinog prsljena odlaganja
Odmah.

To nije samo žudnja za totalitetom; to je i *vera* u njegovu ostvarljivost, u njegovu materijalizaciju. Šta je materijalizam (marksistički) kojim se, u ovo isto doba, sve odlučnije prožima misao Marka Ristića, ako ne delo ove nade u ostvarljivost totaliteta ili u *materijalizaciju* suštine u samome postojanju? Ako je »gest«, kojim je Ristić pokušavao da prevaziđe idealizam pravcem materijalizma, »krajnji gest idealiste«, onda je on nužan a nikako »paradoksalan«:[65] to je »gest« kojim on pokušava da otvori vrata, krajnji izraz vere u dosežnost suštine u postojanju, esencije u egzistenciji. To nije odricanje od esencijalnog: to je i dalje *zapovest* esencijalističkog *»To«* iz prvog, idealističkog perioda Marka Ristića, ali kao zapovest koja postaje *plamen suda ili revolucionarna zapovest, »To«* koje ». . . sazdaje u neočekivanosti svoj krvavi pramen / Svoj krti krvavi čipkasti pramen / Od neumoljivog bivanja i čistog jezgrovanja / Odgovornog srca na rubu sutrašnjeg suda plamen«.[66] *»To«* vanvremeno-esencijalnog koje se ne miri sa vremensko-egzistencijalnim (to »neumoljivo bivstvovanje i čisto jezgrovanje«), ali ne beznadežnom negacijom idealističkog apsolutnog nekonformizma nego negacijom u ime vere u pobedu nad vremenom u samome vremenu, i kroz njega, one vere koja se oseća i u trenucima prividnog očajanja stihova: »Na zemlji vreme još uvek rominja / Svojim prljavim trajanjem prometne vrednosti«.[67] Odakle ovo vreme kao »prljavo trajanje *prometne*

[65] Todor Manojlović je, u kritici na *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog* (*Letopis Matice srpske*, 1931, CCCXXIX, 1—2), pisao da se »naknadno usvojeni materijalistički pogled na život« nadrealista može da shvati samo »psihološki i sentimentalno«: to je, za njega, samo »paradoksalni gest ekstremnog idealiste«, jer je »koketiranje sa materijalizmom sa jedne spiritualističke platforme nemoguće«. (Na Manojlovićevu kritiku osvrnuo se Ristić u brošuri *Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije — Povodom jedne kritike na Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog. Nadrealistička izdanja*, Beograd, 1932, u kojoj je posebna pažnja posvećena napisu dr Dušana Nedeljkovića o *Nacrtu: Jedna himna imposibilističkoj filozofiji; Srpski književni glasnik*, 1931, XXXIII, 8).

[66] *La Condition humaine, 3: Zapovest toga.*

[67] *Septembarska noć* (1934).

vrednosti«, odakle ta »prometna vrednost« ako ne iz Ristićevog nemirenja sa vremenom, ali i iz njegove *nade* u pobedu nad vremenom, nade koja njegovome materijalizmu (i marksizmu) daje, u ovo doba, vanredno patetične *romantičarske* akcente: ta nada i traži ovu »ekonomističku« metaforu »prometna vrednost« da bi, vezujući je za vreme, to vreme od metafizičke kategorije (kao večite, i večito neizmenljive) preobrazila u kategoriju postojećeg sveta kao sveta kapitala (»prometne vrednosti«), u skladu sa ubeđenjem, koje se tu negde u Ristiću grozničavo raspaljivalo (da bi došlo do izražaja tek koju godinu kasnije), da vanvremeno-esencijalno *Le Temps Retrouvé* nije osuđeno, kao kod Prusta, samo na trenutke detemporizacije, nego da se ono može dosegnuti revolucionarnim preobražajem sveta, »jer u jednom svetu gde više neće biti u nepomirljivoj oprečnosti suprotstavljeni postojanje i suština, sloboda i nužnost, čovek vraćen svojoj suštini neće više morati da beži iz vremena da bi našao čistu i nepomućenu suštinu vremena i svoga trajanja, on neće bežati iz sadašnjosti ni strahovati od budućnosti«.[68] To je Prust (san o vanvremeno-esencijalnom), ali *ozaren* svetlošću mladog Marksa, i to je Bretonov *hegelovski* san o *le point suprême* koji otkriva svoju budućnost u idealu komunizma iz Marksove *Nationalökonomie und Philosophie* (1844): »komunizam je kao završeni naturalizam — humanizam, kao završeni humanizam = naturalizam; on je istinito rešenje sukoba čoveka sa prirodom, i sa čovekom, pravo rešenje sukoba između postojanja i suštine, između objektivacije i potvrđivanja sebe, između slobode i nužnosti, između individue i vrste. Tek rešena zagonetka istorije ukazuje se kao ovo rešenje«.[69] To je velika inverzija kojom se prustovsko *Le Temps Perdu*, kao vreme vanvremene suštine (čistog postojanja) iz prošlosti baca u budućnost, tako da traženje tog izgubljenog vremena nije sećanje na prošlost u sadašnjosti (prepoznavanjem sadašnjeg u prošlom i prošlog u sadašnjem), nego je »sećanje iz budućnosti«,[70] sećanje koje je, u

[68] *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana* (1935); v. u knjizi *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora*, biblioteka *Putevi*, sv. 7, izd. *Prosveta*, Beograd, 1953, str. 63; takođe u knjizi *Istorija i poezija*, str. 122.

[69] Isto, str. 62.

[70] »... Nijedna reč / Samo smisao / Nedogled smisla / Pred njim nestaje svega što nije večni on / Nepregledni smisao / Topli ljudski smisao nepregleda / Nepregled snežnih prostranstava sećanja / Sećanja bez kraja / Sećanja iz budućnosti« *(Još jedan januar*, 1938); »Krvave suze prošlosti / vest iz budućnosti« *(Vazduh tinja pod ugljevljem, 1939)*; »Čovek je otuđen, izgubljen, rasparčan, raskomadan u zupcima jednog nečovečnog društvenog stroja, ali to ne znači da je *Čovek*, apstraktno idealno biće, prvobitno postojao, ceo, celovit, skulpturalan, bezgrešan, pa da ga je mašina klasnog društva razbila, izobličila. Neljudski društveni odnosi izobličuju čoveka ne *koji je bio* i kakav je bio, nego koji i kakav može da bude, da postane. Na dnu izobličenosti leži ključ oblika. U topionici postajanja, što znači i današnje izobličenosti (kao jedne konkretne istorijske etape toga postojanja), uobličava se moćni lik celovitog čoveka. Kroz današnje samootuđenje čoveka može se dogledati čovek, kroz to samootuđenje čovek će naći, osvojiti sebe, sa svim svojim virtuelnostima, jer je i to samootuđenje jedan stupanj u njegovom razvoju, i ostaće kao element njegove buduće celovitosti« *(Dnevnik predgovora za nekoliko nenapisanih romana*, 1935; v. *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora*, str. 87—88).

[71] Karl Radek, u govoru na Prvom kongresu sovjetskih pisaca, 1934; navedeno u *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*

stvarnome duhu stvarnoga sveta (a ne u apstrakcijama vansvetskog »spiritualizma«), i sve dalje od »prustovskih neiscrpnih deklinacija«, neumitno ono

Traganje bednog pasjeg otetog zalogaja
Zalogaja koji sam ja i nad koji se nadnosi glad
Glad neizbežnog psećeg života ljubavi

(*Niskost polusna*, 1932): možda *Prust koji je prepoznao u sebi psa* i koji, ma koliko da, Ristićevom ostraćenom lucidnošću i njegovim glasom, odbija Radekov radikalističko-dogmatski vulgarizam (»Kod Prusta, stari svet, kao šugavo pseto, nesposoban za ma kakvu akciju, valja se na suncu i beskonačno liže svoje rane«),[71] ipak ostaje, negde u najdubljoj svojoj svesti, *pas*, ali koji ne pristaje da liže svoje rane, jezikom sećanja, kao jezikom onoga psa iz pesme *Ulica*, »Oko čijeg vrata litar predstavlja čitavu privatnu tragikomediju AN SICH« (i kao jezikom same ove »privatne tragikomedije AN SICH«), nego je to pas koji stiže svojom glađu *do delirijuma*, i u tome delirijumu preobražava se u vuka, pas-vuk kao čovek-vuk, onaj *likantropski* čovek iz *Turpitude* (1933). To je pas koji se otrže od opsesije privatne tragikomedije svojinskog sveta, i koji ne želi više da bude ni svojina sopstvenoga duha prustovske detemporizacije, onako kako ne pristaje neostvarljivost ljubavi (tog »neizbežnog psećeg života ljubavi«) da prizna za suštinu »spiritualnosti«, uviđajući (jednom zauvek, zaista?) »da bi kost tome psu bačena« značila ne samo »bačenu psu kost da bi«, nego upravo ovu »spiritualnost« (i njenu materiju kao »iluzornu materiju«). To je, i dalje,

pobuna protiv identiteta sopstvenog Ja u postojećem svetu i zbog toga (i dalje) poricanje identiteta stvari, njihovo rastvaranje, dijalektika, pa i hegelijanstvo (neodstranljivo, neizbežno), ali ne putem duha kao apsolutne konkretnosti (koja šta je nego »kost (. . .) psu bačena«?), već putem revolucionarne akcije u svetu u kome čovek otkriva sebe kao psa i koji, zbog toga, i kao pod nekom *opsedantnom idejom psa,* mora toga psa da vidi svuda: dovoljno je da se on (ako se zove Marko Ristić), kao neki zakasneli Pjero di Kozima koji kontemplira zidove pokrivene ispljuvcima bolesnika, ili kao jedan od onih koji su se odazvali na savete Leonarda da Vinčija da se treba udubljivati u slučajne šare na memljivim zidovima (»jer u stvarima neodređenim duh se budi za nova otkrića«),[72] nađe »pred jednim zidom naseljenim avetima / I larvama paranoje«, pa da u tome zidu koji je kao *»leglo snova budnijih od krvavog mesa kasapnice«,* ali i kao »iskrivljeno iskreveljeno ogledalo«,[73] ugleda onoga psa koga je video ovaj pesnik nešto kasnije *Turpitude* u pokušaju »simulacije paranojačkog deliriuma interpretacije« grupe beogradskih nadrealista *Pred jednim zidom.*[74]

[72] V. u eseju *Iz noći u noć.*

[73] *Prijavni list* (1932).

[74] Časopis *Nadrealizam danas i ovde,* juni 1932, br. 3, objavio je (sa uvodnom napomenom Marka Ristića), pokušaj simulacije paranojačkog delirijuma: »fotografiju jednoga zida onakvog kakav je, i pored nje, reprodukcije nekoliko fotografija koje su, svaka za sebe, bile podvrgnute pomenutoj simulaciji. Lako je uvideti da se svi pojedini simulakrumi označeni na raznim reprodukcijama mogu, čim su samo obeleženi, preneti, kontrolisati i prepoznati na originalnoj fotografiji zida«. U drugom, posebnom izdanju poeme *Turpituda (Liber,* Zagreb, 1972) Marko Ristić je, uz snimak zida i svoju interpretaciju na tom snimku, doneo još i interpretacije Živanovića-Noja i Milana Dedinca. Ni Živanović-Noje ni Dedinac nisu videli psa na zidu. (Dedinac je video dva bića: nekakve ljude-životinje, tumačeći ih humorno-karikaturalno, ali i sa izvesnom grozom, — prvi, manji, agresivnog lica, s bradom i sa velikim ženskim grudima progoni drugoga, većeg, i kao osedlanog, sa velikim izduženim vratom i velikom glavom, s licem na kome se, iako je bezizražajno, jasno razlikuju oči, nos i usta: ima u tome neke humorno interpretirane panike.) Možda ima smisla uporediti Ristićevu interpretaciju sa onom Dušana Matića, koje nema u *Turpitudi.* U Ristićevoj interpretaciji centralno mesto zauzima pas, oštro izvučenih linija koje verno ponavljaju linije psa na zidu, dok je zadnji deo psa viđen kao torzo nekoga deformisanog tela sa izduženom i golom lobanjom. Erotski elementi su prisutni, i to veoma oštro naglašenih oblika: veliki falus, ženske grudi, između njih glava žene, noge nekog tela koje je zagnjureno u središnji tamni deo slike. U Matićevoj interpretaciji, taj središnji deo, koji je u Ristićevoj interpretaciji taman, javlja se kao telo čoveka, viđenog s leđa, golog, poduprtog o desnu ruku, i preko čijeg levog ramena kao da gleda velika glava čiji pol se ne može odrediti, zatvorenih

To je, nesumnjivo, *lotreamonski* trenutak; jer to je čovek koji, kao Lotreamon, u nemirenju sa granicama, i u sopstvenoj žudnji za beskrajem, prepoznaje u sebi psa: »Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini . . . Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin. Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne. . . je croyais être davantage! Au reste, que m'importe d'où je viens?«[75] Ali to je čovek-pas koji ne može više da ponovi (u potpunosti, do kraja) delirijumski noćni romantizam Lotreamonov: Lotreamon je *ograničen* ovim čovekom u njemu kao psu, tim čovekom koji jeste pas onoliko koliko žudi za beskonačnim, ali koji ne može da kaže, kao Lotreamon, suočen sa svojim čovečanskim poreklom: »Ça m'étonne. . . je croyais être davantage«, pošto ga se tiče *odakle* dolazi jer ga se tiče *kuda* ide: on koji ide u svet po ostvarenje svoje suštine (on koji hoće da pomiri svet i beskraj). On, ili Marko Ristić, u času *Turpitude,* ali i Bretonove *poslanice* nadrealistima *da izađu* iz univerzalnog (apsolutnog) humora u koji ih je zatvorio apsolutni revolt isto kao i Lotreamona, i to kroz marksizam: »Les Surréalistes, ayant fermés de la révolte intégrale à l'humour universel la même boucle que Lautréamont,

usta i očiju poluotvorenih kao u seksualnom aktu, a simboli erotike, delovi udova i gotovo čitava tela, mogu se videti svuda na slici, dok je ono mesto na zidu na kome je Ristić video psa u trku kod Matića zatamnjeno, potpuno *neutralno.* Osim toga, u Matićevoj interpretaciji sve se sliva u sve: nema oštro izvučenih linija oko onoga što se otkriva kao oblik u zidu; to je interpretacija *neuporedivo manje kategorička* od Ristićeve.

[75] Iz *Les Chants de Maldoror.* Chant premier (»I ja, poput pasa, osećam čežnju za beskrajem . . . Ne mogu, ne mogu da utolim tu svoju žeđ! Jer ipak sam sin čoveka i žene, bar tako su mi rekli . . . Tome se čudim . . . mislio sam da sam nešto više! Uostalom, šta me se tiče od koga potičem!«, — v. *Lotreamon, Sabrana dela,* prevod i komentari Danilo Kiš i Mirjana Miočinović, izd. *Nolit,* Beograd, 1964). Ovaj odlomak (nešto proširen) naveo je Marko Ristić na početku *Turpitude,* među citatima iz Šekspira, Spinoze, H. Fildinga, Geteovog *Fausta,* Petrusa Borela, Remboa, Kafke, Bretona i Krleže (»Samo to je: mi smo pripitomljeni psi! Mi imamo gladnu pasju njušku, mi smo odgojeni na lancu i kada nam kažu kuš, mi moramo podvući rep, jer smo mi tako dresirani! Mi smo tako batinama dresirani da ne smijemo reći ne ću! I sve ono što ste vi izmislili o tim vašim širokim podlogama, sve je to zapravo pasja logika i panika pred batinom! (. . .) Biti vezan kao pas na lancu pod kolima naših uzmaka, biti krvav, sam vješati ili biti obješen, to je naš pravi odraz bez obrazine«, — *U logoru. Drugi čin;* »V kmici, v pivnici, brez ikakšne luči, / Čul se je veter kak v praznini huči, / Z kervavemi nokti v drobu, v mozgu, v žuči, / Zalajal sam kak samec, kervavi pes vmiruči«, — *Balade Petrice Kerempuha. Planetarijom).*

cherchent à en sortir à travers le marxisme«.[76] To je susret Lotreamona i Marksa, jedan od najsudbonosnijih (i najpatetičnijih) susreta ove epohe koji je, zahvaljujući i Marku Ristiću, odjeknuo i u ovoj kulturi: susret duha apsolutnog revolta, destrukcije, totalnog humora, i duha revolucionarnog, konkretnog, revolta, koji zahteva akciju u svetu i »usmerenost« svesti u njoj i koji neizbežno protivureči ovom duhu apsolutnog nekonformizma koji je i odveo njemu. To je Lotreamon, ali u duhu koga opseda Marks i nalog revolucionarne akcije, i koji se našao, već ranije, »pred problemom *i dan danji aktuelnim,* relativizacije jednog apsolutnog nekonformizma, konkretizacije jednog apstraktnog revolta, pred tim gorućim, životnim problemom svođenja na stvarno i praktično nečeg što se osećalo nadstvarnim a što je možda bilo samo nestvarno, što se gordilo svojom nadrealnošću, svojim nadrealizmom, a što je možda trpelo samo svoju irealnost, ali je ipak bilo dovoljno duboko, dovoljno iskreno, dovoljno primordijalno (. . .) dovoljno *pošteno,* da čak i u svojoj zabludi, negirajući svaku praksu, osim one svoje sopstvene, nemogućno čiste, neživljive, bude nošeno isključivo onim jednim jedinim i celovitim talasom koji je u isti mah, jedinstven i jedinstveno zanosan, talas slobode, talas ljubavi i talas poezije«.[77] To je Lotreamon kao ovaj apsolutni nekonformizam koji je odveo, sukobom sa svetom, »à travers le marxisme«, nalogu revolucionarne akcije, ali koji je, upravo time, odveo i u sukob sa samim sobom, u sukob koji je značio, u vrhunskom *moralnom* trenutku nadrealizma, i njegovu vrhunsku krizu, i to ne jedino zato što bi nadrealizam kao pokret izvan revolucionarnog pokreta (komunističke partije), mogao da bude jemstvo »konfuzije«, nego i zato što su se, pod imperativom revolucionarne akcije, dotadanja *sredstva* nadrealizma mogla da učine, u najvećoj meri, ne samo kao iscrpena, nego čak i kao direktno štetna, a među njima pre svega apsolutni humor koji preti da se od »taktike očajanja« pretvori u »očajanje taktike«.[78] To je imperativ revolucionarne

[76] André Breton, *Les Vases communicants* (1932).

[77] *Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona: Svedok ili saučesnik,* str. 259.

[78] »Afera Aragon« ne pripada samo Aragonu: ona je jedan od mogućih vidova evolucije nadrealizma koji je, konkretizujući svoju prvobitno apstraktnu pobunu, došao do imperativa revolucionarne delatnosti ili do imperativa promene svojih sredstava. Ovaj imperativ ne znači, nikako, samo imperativ socijalističkog realizma, kao u Aragonovom slučaju, jer se i ne postavlja

akcije kome je odveo nadrealizam, ali koji nadrealizam okreće protiv njega samoga, onaj impe: v u ime kojeg je, uostalom, Marko Ristić (iako znatno kasnije, za vreme rata i revolucije, suočavajući se sa sopstvenom nadrealističkom prošlošću, i ukazujući se samome sebi kao nekakva Kafkina buba »u svojoj sobnoj čauri i među knjigama« ili, čak, kao Prust »sav u jednoj mlitavoj štrikanoj znojavoj miteni iz koje mu viri / balavi meki

prvenstveno u okvirima literature i poezije. Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić zahtevali su, 1932, ukidanje nadrealizma kao pokreta, što nije značilo, nikako, njihovo solidarisanje sa pobornicima »socijalne literature«: » . . . I sam problem dijalektičke zavisnosti poezije i socijalnog rešavan je od pobornika socijalne literature jednom lažnom i površnom sintezom, koja se završava socijalnom poezijom, u kojoj se socijalna akcija pretvara u literarnu akciju, čime se samo amputira poezija, u onome što je u njoj bitno, i socijalna akcija, u onome što je ona pre svega: prekretnička praksa«; i, dalje: »Kad se pravilno shvati različitost ciljeva nadrealizma i literature uopšte, pa prema tome i različitost uloge nadrealizma i uloge socijalne literature, koja već po svojoj definiciji, znači direktno suprotstavljanje građanskoj literaturi, ali na istom planu, istim sredstvima i istim postupcima, jasno je, da se oni ne mogu ni da oponiraju, ne delajući na istom planu, saglašavajući se samo utoliko ukoliko rade na jednom istom *poslu,* koji sigurno nije literaran« *(Nadrealizam u društvenom procesu, Nadrealistička izdanja,* Beograd, MCMXXXII, str. 124. i 128).

To je *suštastveni* nadrealizam, onaj koji nije ni pesnički, a najmanje literaran pokret: jedno »stanje duha«, jedan aktivitet koji može, ali i ne mora, da se iskazuje poezijom, nadrealizam koji se ne ograničava i ne iscrpljuje sopstvenim sredstvima i metodama: » . . . jasno je da nadrealizam kad znači revolt, nalazeći se na kraju one kružne linije koja predstavlja razvoj neupućenog revolta ka svojoj punoj kauzalno-determinisanoj svesti, došavši do svojih današnjih rezultata i zaključaka, ne može više da dejstvuje, na tom planu, dosadašnjim svojim metodama i sredstvima. (. . .) Nadrealizam je, od prvog trenutka svog postojanja, značio i jedan aktivitet, i taj aktivitet, od prvog svog trenutka, povlačio je i upotrebu izvesnih sredstava i metoda akcije. Ali suočavanjem baš svojih činjenica sa svojim sredstvima, dovelo ga je do konstatacije nedovoljnosti tih sredstava. U ime te svoje sadržine, čije je konkretno oslobađanje bilo u pitanju i koje se nije moglo obaviti do kraja sredstvima koja su mu kao grupi stajala na raspoloženju, nadrealizam uviđa nužnost promene metoda i sredstava tog oslobođavanja« (u istoj knjizi, str. 113—115). Tako humor, kao »kompleks očajanja i slabosti na bazi neupućenog revolta«, kao »taktika očajanja« (str. 135) — ako, »svestan svoje uslovljenosti, ne negira sebe da bi postojao sa »istorijskim materijalizmom« (». . . Svestan svoje uslovljenosti, on ne koordinira samo sa istorijskim materijalizmom, već se negira da bi postojao sa njim«, str. 130), — šta može da bude drugo nego »očajanje taktike«? (»Humor, taktika očajanja, pretvara se tako u očajanje taktike«, str. 138.) Tu, gde se, zbog cenzure, »istorijski materijalizam« upotrebljava kao *sinonim* za revolucionarnu delatnost (kao i »kolektivizam« ili »dijalektički materijalizam«), *traže se isključivo sredstva akcije* u znaku tog »istorijskog materijalizma«; sve drugo je udaljavanje od te akcije, čak jemstvo reakcionar-

zadimljeni brk i nos u traganju za izgubljenim vremenom«),[79] pisao da se novo vreme »Ne stvara / . . . / Humorom ni umorom naravno ni sumorom / . . . / Ni mišbaterijama paranoje / Ni trijumfalnim kapilarnim kremkaramelom asocijacije i disocijacije / . . . / Ne stvara je teatralni subjekt«,[80] ali koji imperativ je

stva: »Za izvesne nadrealiste, najvažnije je pitanje, a to ih pitanje sprečava da sudeluju u tom postojanju (— »sa istorijskim materijalizmom«, prim. R. K.), pitanje u čemu će humor da dopuni svestrano sveobuhvatljivost postojanja istorijskog materijalizma? Danas mi nemamo vremena za takve pretencioznosti, ali i da imamo, mi bismo mogli da podsetimo te ljude, od kojih se sve više i više udaljujemo, od kojih nas sve više i više udaljuje samo postojanje, tako da već počinju da se slivaju sa ostalim reakcionarima, da mogu pošto im je već do toga stalo, da zadovolje svoju radoznalost, izvlačeći zaključke iz onog što će istorijski materijalizam uraditi« (str. 140).

Jedina mogućna sredstva nadrealizma jesu sredstva revolucionarne akcije. Zbog toga »ovde prestaje njegova aktuelna uloga kao pokreta. S obzirom na to, mi možemo da smatramo težnje nekih nadrealista, koji su pokušali, uviđajući nemogućnost nadrealizma da opstane kao zasebna grupa, da i dalje održavaju nadrealizam kao zaseban pokret sa svojim specifičnim ‚programom', za dvostruko pogrešne: 1) jer je svesno ili ne, to samo oportunizam; 2) jer bi, taktički, postojanje jednog posebnog nadrealističkog pokreta, htelo se to ili ne, bilo suprostavljeno onom pokretu koji jedini postoji na bazi istorijskog materijalizma, pokretu kolektivizma. (. . .) Oslobođenje čoveka ići će i preko nas. Jer ne želimo, i ne možemo da želimo, i nećemo da izazivamo konfuziju separatističkim dualističkim programom, koji bi mogao da ima nadrealizam kao zaseban pokret, prema kome treba da smo oslobođeni svake sentimentalnosti. (. . .) Time ostavljamo građanski oblik nadrealizma, pošto je ispunio i izvršio svoju istorijsku ulogu« (str. 115, 121). — U brošuri *Anti-zid, prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma (Nadrealistička izdanja,* Beograd, 1932), koju su napisali Vane Bor i Marko Ristić, kaže se (na str. 47): »U pokušaj teorijskog rada spada i knjiga *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* od Davičа, Kostića, Matića. Pored svega toga što se nalazimo u izuzetno nezgodnoj situaciji, zbog strahovite sudbine Oskara Davičo, moramo naglasiti da je ta knjiga u celini i u većini detalja pogrešno postavljena, i da se ne može smatrati za jedan pozitivan doprinos niti za jednu etapu u dijalektičkom razvoju nadrealizma«. (». . . strahovita sudbina Oskara Davičo«: Davičo je 1932. osuđen, zbog revolucionarne delatnosti, na pet godina robije.)

[79] U pesmi *Filijala jave,* datiranoj *11. mart 1943.* i objavljenoj prvi put u knjizi *Nox microcosmica.*

[80] U istoj pesmi. — V. u vezi sa ovim i *Hacer tiempo* (II, *Marginalije;* 6, *Na margini rata,* u dnevničkom zapisu od 20. novembra 1942, str. 134): ». . . Preživeo sam to razdoblje, a nigde i nikada tu krv izbliza, konkretno video nisam, doživeo nisam. Preživeo sam to razdoblje, — u njemu je čitavo moje dečaštvo i mladost cela, njen kraj, da me evo na pragu pete decnije, — preživeo sam to razdoblje i preživljavam ga još uvek, dok istorija tutnji i grmi kao uragan, živim ga i mislim ga, to svoje, to naše mahnito nevreme, po strani, u zavetrini, u prikrajku. Da li je zaista, kako je Heraklit rekao, ‚karakter čoveku sudbina'?«

on, u poslednjoj godini nadrealističkog pokreta (1932) i 1933 (u godini *Turpitude)* pokušavao da uskladi sa humorom, sa »kapilarnim kremkaramelom asocijacija i disocijacija« i, pre svega, sa »mišbaterijama paranoje«, tražeći jedan *jedinstven* talas sna i akcije, poezije i revolucije, ubeđen, bretonovski, da ta sredstva ne protivureče revolucionarnoj akciji nadrealizma, odnosno da nadrealizam, koji se, neizmenljivo, » . . . svojim najdaljim rubovima izuzima od svake racionalizacije«,[81] ne protivureči revolucionarnoj svesti koja je, neizbežno, i svest racionalizacije.

Pesme *satiričkog humora,* koje je Marko Ristić počeo da piše 1931. sigurno su pokušaj nadrealizma da se iskaže kao »sazrela svest u službi podsvesti, podsvest u službi svesti«:[82] porodica, otadžbina i društvo, koje je Breton, u doba anarhističko-idealističkoga svog nadrealizma, oglašavao za »mrtvačke šale«, ubeđen da je duh došao do onoga *izolatora* kojim su ga, u oblasti poezije, snabdeli Rembo i Malarme, a pomoću kojeg uspeva da bude »idealno apstrahovan od svega«, da bi bio obuzet sopstvenim životom, ovde se javljaju, na prljavim horizontima buržoaskoga svojinskoga sveta, ali bez iluzije o »izolatoru«, ne samo kao »mrtvačke šale«, nego i kao »mrtvačke stvarnosti«.[83] Nadrealizam je tu nepobitan u osnovnome stavu, u *moralnosti,* u odbijanju prilagođavanja ovoj »mrtvačkoj stvarnosti«; zamahom humorno-karikaturalnoga gneva on, na mahove, otvara dotle neslućene mogućnosti satiričke poezije, korišćenjem svojih humornih dotadašnjih iskustava. Ali to je, istovremeno, *i veliko iskušenje nadrealizma:* taj humor je satirički jer je »upravljen«; to je humor »upućenog revolta« koji je konkretizovan, ali i relativizovan: asocijacije tu podrazumevaju disocijacije poretka postojeće svesti, i na mahove mogu da dosegnu snagu nesumnjivog iznenađenja (kao u burleski *Lufstalon,* 1931),[84] ali ta svest je

[81] *Humor 1932*

[82] Koča Popović, Marko Ristić, *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog,* str. 168.

[83] »Jer ‚mrtvačke šale', uprkos svega, ostale su mrtvačke stvarnosti« *(Položaj nadrealizma u društvenom procesu,* str. 105).

[84] Posebno u njenom drugom delu: »Jedan mali pas i njegova treća tetka / Sastaše se jednog dana s patlidžanom / Pa se zajedno uputiše duž obale Save / I Save i Dunava pored letećih krava / Pored lepih letećih krava od hartije / Na kojoj je bilo štampano moje poslednje delo / Moje poslednje remek-delo u divot-izdanju / Dika mog divita i čivot moje lepinje / Koje se zove Za Kralja i Otadžbinu / I koje sam pisao pet nedelja u balonu / U saradnji sa Jules Verne-om / I dve nedelje u turskom salonu / U saradnji sa stotinu leta / Sedeći na jednoj

tuđa svest a ne Ristićeva, svest svojinskoga sveta kapitala (u malograđanskoj, balkansko-srpskoj varijanti) kojoj Ristić »pozajmljuje« svoje Ja, i čije reči nisu i *njegove* reči, tako da je on sâm *izuzet* iz ovoga humora, *njegov subjekt, ali ne i njegov objekt).*[85] Stav prema reči u bitnosti je promenjen: to ne samo što više nije pokusaj alhemije reči, i to ne samo što više nisu okultne rečenice koje bi, zahvaljujući »božanstvenom nesporazumu« sa sintaksom sveta u kome je jezik sredstvo nesporazumevanja (a ne sporazumevanja). odvele u nadstvarno, nego je to *upotreba reči:* ne pokušaj odricanja od »efikasnoga« govora kao govora određenog ciljem nego pokušaj efikasne demistifikacije toga »efikasnog« govora kao demistifikacije samih ciljeva (same stvarnosti) kojima je taj govor upućen.[86] To je humor kao »oružje« nadrealizma (ono za koje je Ristić tvrdio, tražeći načina da uskladi dalje delovanje nadrealizma sa njegovom službom revoluciji, da ga se nadrealizam nikada neće odreći),[87] *ili instrumentalizovan humor* koji je, van svake sumnje, *sredstvo instrumentalizacije nadrealizma:* sve desistematizacije ovde su u vlasti jednoga unapred moćno postavljenog sistema, jednog *predumišljaja.* To je humorno-demistifikatorska negacija tuđeg, daleko

maloj stoličici / Koju je kupila moja pokojna tetka No 3 / Kada je sa mojim pokojnim tećom No 4 / Išla u Carigrad da kupi stoličicu / Na kojoj je nekad sedeo Knjaz Miloš u Latinima / I njegova još pokojnija baba u šalvarama / I na kojoj kad se dosta dugo posedi / Oseti se čudno milje u slabinama / Milje istorijskog otačastvoljublja. . .« (Pesma je datirana *22. oktobar 1931.* i objavljena tek u *Nox microcosmica.)*

[85] V. to u pesmi *Megalomanija radiofonije kroz tri generacije ili Veliki i mali Slobodan (Mali se zove Laza),* koja ima kao »moto«: »Uzo deda svog unuka (Čika Jova Zmaj)«: ». . .O kovilje i o masno trandafilje napeto umiljato poverenje sina na dedu cica-micu (. . .) Konac lepeza ispredenog beskraja i konca fircanja rodoslovlja od dede do unuka / Capa-ćapa preko tate od dede je do unuka samo korak jedan uzo ga je meto / Ga na krilo O sine o uzdanje uzdo uzdanico nesanico o snago moja starosti o. . .« *(Nadrealizam danas i ovde,* jun 1932, II, 3).

[86] V. pesmu *Plemeniti metal* (1932, objavljena prvi put u *Nox microcosmica):* »Mesing / Ima već dva-tri dana kako želim da upotrebim tu reč / Sad sam je napisao / Ali se još ne može reći da sam je upotrebio / ‚Iskoristio' / Duśo zlato moje ti imaš uši malo neobične / Zlato je plemenitiji metal od mesinga / Ovaj uostalom nije nikakav prirodni plemić / Jesam li upotrebio zlato ako sam te nazvao zlatom svojim / SVOJIM / Čudna ideja da se prisvoji nešto što je po sebi plemenito / To plemenito neiskorišćeno to plemenito kao takvo / Zlato plemenito tobom ću kupiti mesing / Tobom ću platiti bronzu da izlijem crkveno zvono / Čin svakako vrlo plemenit / Čin po sebi za svaku hvalu / Čin zvonak i nekoristoljubiv . . .«

[87] *Humor 1932*

od ma kakvog pokušaja neposrednoga izražaja podsvesti (onoga na osnovu kojeg je Ristić neprestano i verovao u opravdanost razlikovanja »između *poezije,* kao spontane metode iracionalno-asocijativnog (neupravljanog) mišljenja i direktnog izražavanja elemenata podsvesti, i literature, kao intuitivne metode umetničkog ali racionalno-logičkog (‚upravljanog') mišljenja i izražavanja«).[88] To je, *ristićevski* rečeno (odnosno: pod uslovom da se ostane u ovoj opoziciji poezija — literatura, kao opoziciji neupravljano — upravljano, neposredno — posredno, iracionalno — racionalno), više literatura nego poezija ili jedna izvanredno »literarisana« poezija u kojoj revolt, svojom »upućenošću«, svodi psihički automatizam (neupravljano mišljenje) na najmanju moguću meru (onoliko koliko je potrebno za ovu humorno-demistifikatorsku simulaciju svojinsko-malograđanskog Ja, za njegovo ismevanje iz njega samoga), a ne stvarni susret svesti i nesvesti, upravljanog i neupravljanog.

Nije li ovo iskustvo sa satiričkim humorom u samoj osnovi poeme *Turpituda,* jer nije li prasadržaj svakog sadržaja (i pramotiv svakoga motiva) ove poeme pre svega nalog sinteze svesnog i nesvesnog, kao sinteze revolucionarne i pesničke akcije (revolucije i nadrealizma), ono »možda nemogućno, sintetično rešenje« (koje je Breton tražio u *Position politique du Surréalisme,* 1935) »dvostrukog problema koji se postavlja umetnicima koji danas hoće da budu revolucionarni: da ostanu dosledni svom umetničkom osvajanju (revolucionarnom u svojoj specifičnoj metodološkoj oblasti) i da se u isti mah svojom svešću i svojim delanjem saobraze zahtevima jedne ‚sistematske akcije u smislu preobražavanja sveta'«?[89] U *Turpitudu* uložena je žudnja za delirijumskom pobunom koja bi, kao vatra, zahvatila svet; ali uložena je u nju i ova *nada u delirijum* koji, stapajući u nerazlučivo jedinstvo subjekt i objekt, duh i stvari, želju i stvarnost, svest i podsvest, destrukciju i konstrukciju, prevazilazi, — i ponovo na putu ka *le point suprême* (ali sada ne samo u duhu, nego i u svetu, u ovome duhu-svetu i svetu-duhu, plamenom delirijumske pobune sjedinjenom, nerazrešivo), ili ponovo na putu »čuda jedne jedine stvari«, — antinomije

[88] *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana,* str. 72.

[89] *Istorija i poezija (1936—1938);* 2. *San i istina Don-Kihota, Pečat,* februar 1939, br. 1—2 (v. *Ljudi u nevremenu,* str. 194; takođe u knjizi *Istorija i poezija).*

svesnog (»upravljanog«) i nesvesnog (»neupravljanog«, »automatskog«, »desistematizovanog«) govora. To *je nada u metodu* koja se oseća gotovo na svakoj stranici ove poeme, nada koja nije manje uzbudljiva od same delirijumske pobune, jer njome progovara duh razdiran antinomijom između imperativa disciplinovanog, krajnje svesnog (krajnje upravljanog) delanja, i svesti da poetska delatnost, svime iracionalnim što pretpostavlja, što je *nepredvidljivo* i što je i čini otkrivalačkom (upravo zato što je nepredvidljivo, što je akt saznavanja a ne samo »stilizacija«, ili stihovanje, saznatoga), *izmiče* ovom imperativu krajnje disciplinovanosti, — duh vere da je ta antinomija *prividna*, duh zaveren totalitetu čovečanskoga kao totalitetu poezije i revolucije, sna i akcije, najsubjektivnijeg, najnesvodljivijeg u čoveku, i onoga najopštije čovečanskog u njemu, duh koji svoju ličnu »tragikomediju« pokušava da razreši kroz istoriju, ubeđen zbog toga, zajedno sa Lope de Vegom, da istorija i poezija mogu da budu jedno isto,[90] ili, još bliže, sa Bretonom, da »pesnik budućnosti prevladaće potištujuću ideju o nepopravivom razvodu akcije i sna«.[91] To je *nada u metodu simulacije delirijuma paranojačke interpretacije*,[92] odnosno: nada u metodu paranojačko-kritičkog aktiviteta Salvadora Dalija koja je »spontana metoda iracionalnog saznavanja osnovana na kritičkoj i sistematskoj objektivaciji delirantnih asocijacija i tumačenja«,[93] pokušaj da se one u svakome duhu *latentno* postojeće sposobnosti paranojačkog tumačenja stvarnosti jednim *svesnim* podstrekom oslobode, što je prisutno i u Bretonovim i Elijarovim pokušajima simulacija raznih vrsta mentalnog oboljenja, u

[90] »Istorija i poezija, sve može da bude jedno. — *Lope de Vega*«, — reč ispod naslova eseja *Istorija i poezija*.

[91] André Breton, *Les Vases communicants; v. San i istina Don-Kihota, Ljudi u nevremenu*, str. 215.

[92] Poema nosi oznaku: »*paranojačko-didaktička rapsodija (quasi una fantasia)*«; u drugom izdanju poeme, u odeljku *Informacije*, M. Ristić kaže da bi »njena oznaka, njena ‚karakteristika', njena legitimacija legitimno mogla da glasi / ili: POKUŠAJ SIMULACIJE DELIRIUMA INTERPRETACIJE, kako se zove jedna od onih Posesija u knjizi Bretona i Eluarda *L'Immaculée Conception* (1930), / ili SIMULACIJA PARANOJAČKOG DELIRIUMA INTERPRETACIJE, kako su beogradski nadrealisti označili svoj kolektivni ‚likovni' eksperiment *Pred jednim zidom*, čiji su rezultati i objašnjenja objavljeni u časopisu *Nadrealizam danas i ovde* (br. 3, 1932)«.

[93] Salvador Dali, *La Femme visible* (1930); navedeno po *Predgovoru za nekoliko nenapisanih romana*, str. 16.

Bezgrešnom začeću, ali sa primetno naglašenom potrebom da se umanji protivurečje između svesnog i nesvesnog.[94] Tu, idealno, »sama stvarnost učestvuje kao podloga i kao žrtva u delovanju paranojačke snage«:[95] slika jedne stvari, *ostajući* onakvom kakva jeste (dakle: bez ikakve *spoljnje* intervencije), paranojačkim »tumačenjem« postaje *druga* slika, što otvara teorijski nezavršivi proces umnožavanja slika.[96] »Irealno negira realno, sadržavajući njegove elemente. Oni su nerazmrsivo uhvaćeni u koštac, i oni razrešavaju svoju protivurečnost u *nadrealnom*. Ostvarljiva nestvarnost postaje stvarnost, postaje nadstvarnost. Pod destruktivnim dejstvom paranojačke misli, dijalektična, nadstvarna srž stvarnog obelodanjuje se u punoj, ovaploćenoj materiji«.[97] To bi imala da bude provala *želje* iz podsvesti u svet, izbezumljeno (delirantno) uništenje granica između subjekta i stvarnosti, ali, takođe (i što je za Marka Ristića ovde najznačajnije, što je jemstvo njegove nade u ovu metodu), i između *akcije*, koja podrazumeva svesni podstrek volje, i *pasivnosti*, bez koje nema autentičnog nesvesnog procesa, tako da sama simulacija ovoga delirijuma paranojačkog tumačenja ne protivureči (kao

[94] Govoreći o *L'Immaculée Conception*, Breton naglašava da Elijar i on nisu tu hteli da ponove Dalijev kritičko-paranojački aktivitet, ali da je to »u potpunoj usklađenosti sa paranojačko-kritičkom delatnošću, takvom kakvu ju je Dali opisao«: odatle u ovoj knjizi i pokušaj verbalne situacije različitih »ludila koje čovek u sebi sadrži«; »Pa ipak, ono što iz osnova izdvaja takav poduhvat od Dalijevog, to je što namere koje tu predvode idu osetno dalje. Kroz predgovor iz moje ruke koja otvara poglavlja *Les Possessions* čovek otkriva bez muke da glavna zaokupljenost jeste da se smanji suprotnost razuma i nerazumnosti, što je, između ostalog, bila jedna od stalnih težnji nadrealizma« (André Breton, *Entretiens*, 162—163).

[95] *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog*, str. 54.

[96] »Moguće je čisto paranojačkim razvojem postići dvostruku sliku, što će reći predstavu predmeta koji je, bez i najmanje likovne ili anatomske promene, istovremeno predstava drugog predmeta i ona sama sasvim drukčija, lišena svake vrste izobličenja ili nepravilnosti koji bi mogli da odaju nekakvo podešavanje. / Postizanje takve dvostruke slike je bilo moguće zahvaljujući sili ni paranojačke misli koja se poslužila, lukavo i spretno, neophodnom količinom prividnih povoda, podudarnosti itd., koristeći ih da bi se pojavila druga slika koja, u tom slučaju, postaje opsednuta ideja. / Dvostruka slika (čiji primer može biti slika konja koja je istovremeno slika žene) može da se produži, nastavljajući paranoični razvoj, pošto je postojanje neke druge opsedantne ideje tada dovoljno za pojavljivanje treće slike (slika lava, na primer) i tako redom do bezbroja slika ograničenog jedino stepenom paranojačke sposobnosti misli« (Dali, *La Femme visible*).

[97] *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog*, str. 88.

voljni čin koji počinje »svesnim podstrekom«) njegovoj autentičnosti, jer »kao simulacija, ona podrazumeva, ona pretpostavlja i samo prokazuje stvarno postojanje paranojačke sposobnosti. Otkriva i budi nešto što je bilo latentno, čije je ispoljavanje omogućio jedan svestan podstrek, što ni najmanje ne sprečava da to ispoljavanje bude jedno nesvesno odvijanje«.[98]

Ne iskazuje li se sva drama nadrealizma, koji se stavlja u službu revolucije, u ovoj Ristićevoj nadi u metodu simulacije delirijuma paranojačkog tumačenja? Nije li to nada u metodu koja bi, posvećujući u ovaj delirijum, imala da pomiri, samim tim delirijumom (paranojačke interpretacije), sile svesti i nesvesti? Ne reflektuje li se, najzad, sva silna *tragičnost* epohe u kojoj su poezija i revolucionarna akcija *izgledale* jedna drugoj suprotstavljene, do nerazrešivog protivurečja, i to u samom subjektu pesnika, ovom nadom da će u *paranojačkom* delirijumu one da se izmire? Uistinu, ova vera u svemoć paranojačkog aktiviteta (vera koja je, inače, *u ovom smilu,* bila potpuno nepoznata Daliju), ne ponavlja li »paranoičnost« duha u svetu u kome je totalitet sna i akcije, poezije i revolucije, nemogućan (do shizoidnih cepanja ličnosti), i to ne samo onda kada je to duh buržoaske kulture koja počiva na represivnoj negaciji ovog totaliteta, nego i onda kada je to duh subjekta revolucionarne negacije toga istoga sveta, duh koji je, svojom revolucionarnošću, *zaveren* osvajanju ovoga totaliteta, ali koji je nalozima efikasne akcije (utilitarizmom) *protivan* tom istom totalitetu? U toj veri u paranojačko-kritički aktivitet ima neospornog refleksa ove tragike pesnika u svetu u kome zahtev za totalitetom (njegov suštastveni pesnički i revolucionarni zahtev: njegov *jedinstveni* pesničko-revolucionarni zahtev) osuđuje na progonstvo, na izopćenje, na paranoidno usamljivanje onoga koji je stigao do revolucije upravo zato što je pesnik: upravo zato što je nošen imperativom totaliteta kao »čuda jedne jedine stvari«.

I sama kriza nadrealizma, i *slom* njegov, kao pokreta (slom koji Marko Ristić nije uspevao da spreči pitajući se šta će humor

[98] Isto, str. 82; v. takođe u uvodnoj napomeni *Pred jednim zidom (Nadrealizam danas i ovde,* 1932, br. 3): »... simulacijom, to jest voljnim otpočinjanjem jednog ‚procesa misli paranojačkog i aktivnog karaktera', čovek dolazi do rezultata isto tako istinitih i nepobitnih kao da je njegov delirium bio potpuno nezavisan od njegove volje, i tako može svakom drugom da ukaže na neosporne i konkretne materijalizacije svoje ideje«.

doprineti »istorijskom nadrealizmu«, niti pišući *Anti-zid, prilog potpunijem razumevanju nadrealizma,* i koji je u njemu bolnije odjeknuo nego u bilo kojem drugom nadrealisti), *leže* u osnovama svesti koja traži *Turpitudu.* Ima nečega od nemirenja sa agonijom nadrealizma u ritmovanoj prozi i stihovima ove poeme. Ali ima i nečega *doktrinarnog,* nečega odviše »metodološkog«, »teorijskog«, jednoga unapred zamišljenog kretanja, neke samoorganizovanosti koja traži, metodom simulacije delirijuma interpretacije, bezmernost, ali koja nalazi meru i granice upravo samom tom metodom: ako u početnim i završnim stihovima ove poeme *ima* nekoga ritma jarosti, gneva, koji doseže gustinu teksta, ali po cenu amorfnosti i nečega anorganskog, — uprkos povremenim, a izrazitim, konvencijama već nemaštovitog, umornog nadrealizma koji pada u stereotipnosti: »na obali bljutavog jezera gde rže crni labud«, ili: »u sporom grču orgazma ili saznanja«, »premeće srca seksove i reči«, »pečurke floroformisanih želja« (sve do neodbranjivog poetizma: »u krvi strasnoga smaragda i slobode«), — tu *nema* nepredvidljive sukcesije slika, njihovoga iznenađujućeg udvostručavanja, smenjivanjem opsedantnih ideja koje su nadjačale moć svesti, u paranojačkoj nesposobnosti za razlikovanje stvarnog od umišljenog, onog *iz obećanja metode.* To je jedan unapred postavljen sistem slika, nađenih u stvarnom pejzažu neke izgubljene železničke stanice, sa vinogradom, čokotima, psom, skretničarem, vijaduktom, vozom, telefonom, u očekivanju železničke katastrofe kao samoga rata (kao ratne katastrofe: otuda se neposredno datim elementima ovoga pejzaža pridružuje i *bajonet);* koordinatni sistem ovih slika-elemenata, kao krug stvarnosti paranojačkog delirijuma u kome treba da se ništе identiteti pojedinih stvari, — koje postaju *i druge* ostajući ono što jesu, neprestanim svojim (nikada konačnim, jer nikada potpunim) metamorfozama, na putu ka apsolutnosti Turpitude, koja je *sve,* »stamena ravnoteža i mahnita prevaga / terazije subjekta i sveta«, i koja pretvara (paranojački) čitavu stvarnost u sopstvenu projekciju, — ostaje konstrukcija koja ne uspeva da dođe do svoga dubljega, autentičnijeg (spontanijeg) oživotvorenja. Ima nečega nepodmitljivo *shematskog* što se protivi spontanosti koju zahtevaju ova delirantna metamorfoziranja, kao nekakav »svesni podstrek« koji ostaje neprestano jači od ideala »nesvesnog odvijanja« kome je, po ovoj metodi, on imao da odvede Marka Ristića. U rečenici

Čokot koji liči na psa koji liči na tebe

oleda se, neporeć·o, ova metoda, ali koja ostaje tu samo *pretpostavka* za poeziju »nesvesnog odvijanja«: tu nema toga »odvijanja« onako kako ovaj oblik »liči«, od kojeg se očekuje delirijumsko preoblikovanje, nema ni najmanje mogućnosti da u ovome čokotu otkrije psa i u psu »tebe«: tu *čokot, pas, ti,* osuđeni na ovo apstraktno, i sasvim »spoljnje«, *liči* (koje kao da *klizi* preko njih, ne menjajući ih ni najmanje?), ne samo što ne stupaju ni u kakvu stvarniju vezu nego, ostajući potpuno izvan svakog odnosa (kao na ravni »registratorske« racionalne svesti), osuđeni su na potpunu apstraktnost reči usamljenih u rečniku. Delirijum je tu, *na ravni slika,* pre svega načelo, i zato je osuđen na *tematizaciju,* stihovima koji deluju kao nekakve *tematske beleške* za buduću pesmu, i koji pesmu pretvaraju, ne jednom, u seriju tačaka jedne zamisli koja tek treba da se verbalno orkestrira:

delirium jednog psa
preslica sudbine
stegnuta vilica paranoje
. . .
san jednog psa
signal na ivici prostora
lavež i ujed psa na lancu
lavež i ujed čoveka.

Delirijum tu nije subjekt govora nego njegov *objekt* (čak ponekad sveden ovako na samu reč *delirijum),* i nije jemstvo dijalektičke igre disocijacija — asocijacija, racionalno — iracionalno, stvarno — umišljeno, subjekt — objekt, nego završava na ravni apsolutno racionalističke dijalektike: »reci nam jesmo li mi ti psi koji će postati vuci, da ne bi bili psi, koji će biti vuci, da bi postali ljudi«; putem ovakvoga stihovanog objašnjavanja Turpitude: »Sveštenici su je krstili Turptuda, jer je smatraju znamenjem greha i iskušenja / Jer prema njihovom Dobru ona je pakleno i čisto oličenje Zla i sablazan sama«, ovaj delirijum završava likovanjem didaktike (i to ne »u onom manje-više brehtovskom smislu«)[99] nad svakom »sablazni«, ali i nad poetskim govorom: »Njoj će se vratiti čovek ne više pas ne više čoveku vuk vratiti se svojim snom / I deliriumom i svim što je od

[99] Kako to kaže Ristić (u *Informacijama,* u *Liberovom* izdanju *Turpitude).*

uvek bilo njeno jer ne samo osveta i ne samo uteha / Već pravo dobro čoveka i dobro pravo svih ljudi jesu u njoj i ona sama«. To je, svakako, trijumf moralnosti, ali koji *ovde,* u *Turpitudi,* nije i trijumf poezije: to je poziv na trijumf Dobra nad zlom sveta, ali i likovanje nad onim Zlom koje je Dobro čoveka, Hegelov i Engelsov »oblik u kome se ukazuje pokretna snaga istorijskog razvitka«: ovo Zlo kao Dobro (i koje ostaje Zlo samo za »sveštenike«) znano je u *Turpitudi* pre nego što je uopšte pokušalo da progovori, da postane »pokretna snaga« svesti onako kako postaje pokretna snaga istorije: sukobljavanjem sa normama te svesti, i u njoj samoj, u njenom jeziku, kao »izopačenost« za tu »izopačenu« svest. Ne postoji, u poemi *Turpituda,* ni jedna jedina manifestacija onoga Zla koja bi, *neočekivana* za svest, i *protivna* njoj, kroz sukobe sa njom, »izgredrnički«, »sablažnjivim« odstupanjem od nje, od njene moralne strukture, bila *pokretačka,* dinamička. Ovo Zlo, koje je Dobro isključivo *u otporu* date svetsti, i *dok* taj otpor postoji, lišeno je ovde samog sebe, jer je lišeno otpora: izvan ovoga otpora, ono je *ideja* a ne konkretna psihička realnost: Đavo, noćnik, prestupnik, ovde je, pre nego što je uspeo da se oglasi, ovim prihvatanjem uništen, apstrahovan, proizveden u Anđela Zla, u Dobro koje, međutim, jeste ideja i govori samo apstraktnim jezikom ideje, ili jezikom proze. U ovoj simulaciji delirijuma paranojačkog tumačenja, kojim treba da progovori u podsvest potisnuta *želja,* sva *izobličenost* bića u kojoj je »ključ oblika«, *nema ni jedne jedine stvarnije erotske manifestacije,* a najmanje one koja bi progovorila »izopačenim« jezikom usred isopačene svesti izopačenoga sveta: to je »paranoja« bez ičeg »sablažnjivog« (jedna veoma *»učtiva« paranoja,* koja čak ne zna ni za psovku, ni za najminimalnije »skarednosti« u jeziku), koja je *morala* da bude »perverzna« ali koja je uspela samo za svest dogmatskim racionalizmom »izopačenu« da bude »sramna perverzija«.[100] Ta

[100] Mirko Davičo, Avdo Humo, Puniša Perović, *O »Pečatu« i besjedi o njegovoj svrsi, Mlada kultura,* 7. april 1939, br. 2; v. *Informacije,* u *Liberovom* izdanju *Turpitude:* »Ali u trenutku kad se *Turpituda* pojavila, ili tačnije kad se nije pojavila, baš to značenje njenog političkog aspekta, odnosno taj aspekt njenog političkog značenja, Državno Tužilaštvo u Zagrebu veoma je dobro shvatilo. Tu nije bilo zabune. Zabuna počinje tek kada tu istu *Turpitudu,* skoro godinu dana posle njene zaplene, u svome časopisu *Mlada Kultura* (april 1939), politički najnapredniji omladinci nazivaju ‚sramnom perverzijom' a njeno izdavanje smatraju za jedan od razloga zbog kojih je ‚narodni pokret morao da mane svojim prstom i da uništi' njenog autora, tog ‚dekadentnog nadrealističkog

»perverzija«, koja je u samoj srži paranojačkog delirijuma interpretacije kao »pervertiranja« objekata (i »slika«) stvarnosti, — ona kojom i ovde može jedino da se »pervertira« čokot grožđa (koje ostaje grožđe) u psa, tako da to nije *ni* grožđe *ni* pas, — i koja je »sramna« za svest koja je svest identiteta i zbog toga »normalna« svest ili sterilizovana svest, bez maste, izvan kretanja, — dolazi do svog ozbiljenja u *Turpitudi* jedino u sferi reči, u semantičkom sloju jezika, i to jedinstvenom poetskom snagom. To su humorne deformacije reči, »desistematizacije« *morfeme*, koje čine da se u jednoj reči koja *ostaje* i sadrži i ono što je bila pre ove deformacije, pojavljuje i druga, njoj suprotna reč, tako da ta reč, pod pritiskom opsedantne ideje, i u potpunoj saglasnosti sa onim što je Dali očekivao od metode simulacije u svetu slika, jeste *i druga* reč, pa se čak te dve reči, koje *istovremeno* postoje u jednoj reči, javljaju i kao elementi treće reči. Zid, pred kojim se tu Ristić nalazi, nije zid na kome je on ugledao svog psa (zid vizija) nego je to *zid jezika* na kome se, u ovom zaista veličanstvenom ruganju svojinskom svetu i kulturi buržoazije, *filosofija* otkriva kao *sifilosofija* i na kome (dok se »između katastrofe i katatonije igra (. . .) poslednja strofa kapitalgonije«), *dolar* i *oltar* otkrivaju svoje jedinstvo u reči *doltar*, a *popovi* i *topovi* u reči *ptopovi*, ili *epoleta* i *poeta* u reči *epoeta*.[101] To je desistematizacija u službi jednog sistema, i jedinstvo disocijacije i asocijacije, posredstvom humora: to *humorno* jedinstvo svesti koja se, kao *znanje* sveta, iskazuje ›neznanjem« govora tog istog sveta, ovim greškama u govoru

neprijatelja naroda i kulture, jednog od velikih meštara što su divljački i podivljalo raskinuli vezu između naroda i poezije'«.

[101] »Oni imaju svoje salaše, svoje šale, svoje smejurije, i svoje kurije, svoje svojine, svoje tišine, svoja fabrikovanja, svoje sifilosofije. (. . .) Oni imaju svoje senatoriume i audientoriume, i koncertsije za svoje senfonije, i kartelfore za svoja berzanovetanja. Oni imaju svoje tefteke i svoje biftere, i megafone za svoje hitlere. (. . .) U svojim bankama oni bančuvaju svoje banditske kame i kamatelije, svoje banknute i cifranke, i khrpe dinata. Oni imaju svoje shramove za svoje doltare. Oni imaju svoje vajare i epoete, svoje delarokfore i kamampere, svoje dividendije, i golfstrine i penisratetke. (. . .) Oni imaju svoje uniformitete i prevrerzitete, svoje univerzitete, svoja svemučilišta, svoje galone, svoje diplone i svoje salome, svoje herone, i svoje heroje, svoje barove i svoje kaparee, svoje katede i svoje katdere. Oni imaju svoje geštapove i svoje palicije, svoje drektitive i svoje deteldinge za četiri lista. (. . .) Oni imaju svoje PSArme i svoje PSArmopovece, svoje ptopove, svoje šaltere i svoje ritere, svoje teze, svoje viteze, svoje proteze, svoje hipoteze i svoje mitraljeze. . .«

koje su humorne, ali čija humornost orkriva suštinu sveta »kapitalgonije«, postajući sredstvo znanja, svesti; to je humor koji, ovde, u samoj materiji reči (u njihovoj morfološkoj strukturi) povezuje znanje i neznanje u jedinstvo, — tako da se svest o svetu nalazi »nesporazumima« sa jezikom, ali i »promašajima« u njemu, tipično nadrealistički, — ali humor koji je, međutim, i tu, u ovim časovima *velike Rističeve nade u ludilo*, osuđen da se izgubi, raspadanjem tog jedinstva, likovanjem racionalne, sistematizujuće, svesti nad ovim jedinstvom znanja i neznanja, razumskog i vanrazumskog, nad ovim dinamičkim jedinstvom, pravcem proze apsolutne racionalnosti: ». . . Oni imaju. Oni imaju naše nemanje. Naše NIJE i naše BEZ. / — / Ali mi imamo svoje pseće BIĆE, svoje vučje, svoje ljudsko BIĆEMO. I njihova stvar po sebi biće stvar za nas«.

Da li *drugi* veliki talas njegove proze (onaj posle 1933), tu negde počinje: tu, gde načelo jedinstva poezije i revolucije ne može da se živi i zato zahteva da se tumači? Svakako, Rističeva inteligencija, nepomirljiva sa prekidima, koja sve *povezuje*, koja mu nije dozvolila da se dublje preda iskustvima i iskušenjima diskontinualnog, i ovde je presudna. Pa ipak, nije li veliki podsticaj toj inteligenciji *(toj hidri tumačenja?)*, dala i epoha u kojoj je Ristić sanjao jedinstvo poezije i revolucije, i u kojoj mu se pesnik priviđao kao Hamlet koga »kasarne nikada nisu volele«,[102] i »razdiran tragičnim kontradikcijama: čovek koji se onim što je najelementarnije i najdublje u njemu buni protiv svake kasarne, a zna da je jedina efikasna i konkretna negacija kasarne — sama kasarna; čovek koji to zna, a koji ipak kao da ne može, do kraja, u srži svoje najbitnije istine, da se složi sa duhom kasarne, da se pomiri sa neizbežnošću kasarne, sa gvozdenom disciplinom, trubama, salutiranjem, ravnanjem . . . Usred tih jednomišljenika, vernika, masivnih i masovnih kolektiva, on je neka vrsta anahroničnog i anahroidnog monstruma, primerak jedne životinjske vrste koja izumire, koja možda mora da izumre. Ili jedan redak egzemplar, čudovište, gušter sa dve

[102] »Surova su to i varvarska vremena koja od vojujućeg duha nemilosrdno traže da se podvrgne jednoj vojničkoj disciplini. Grozna je istina ovoga vremena da se kasarnama ne mogu protivstaviti, a još manje odupreti, univerziteti, književni časopisi ili slikarske izložbe, nego samo kasarne, opet kasarne. A kasarne nikada nisu volele Hamlete. Ali ni Hamleti ne smeju da izumru« *(San i istina Don-Kihota; Ljudi u nevremenu*, str. 211).

glave«.[103] Kao to »čudovište«, kao »guster sa dve glave«, kao nadrealizam ». . . u makazama između desne reakcije, koja mu je, sasvim prirodno, pretila sudskim zabranama i tamnicom, i leve ortodoksije koja mu je, ne tako prirodno, pretila isključenjem i antemom«,[104] — onaj čiju će *Turpitudu* da zapleni policija a napredni omladinici da oglase za »sramnu perverziju«, — Marko Ristić još je pisao pesme, nadahnute verom u »čudo jedne jedine stvari« i imperativom »u istom svetu«, ali krijući ih od tuđega oka i sluha (kao neki Hamlet koji se skriva, kao »primerak životinjske vrste koja izumire«?). U vremenu u kome »Hrabrosti je trebalo imati dok je život bio izgnan«,[105] ovaj u sopstvenu senku izgnani pesnik još je nalazio snage za nadu u pobedu nad vremenom: »Doći će krotko vreme jaganjaca i slepe kapame bolećivosti / Doći će dubok jaz kroz vreme kao sekira smrti i pravde / Na konju što mu griva pokriva čitav jedan svet snova o boljem svetu / Što mu sapi nose bokove bokora pokora kosih hridina mesnate iluzije mišića / Grom koji te nije spalio u

[103] Isto, str. 214. — V. takođe, u istom tekstu *(Ljudi u' nevremenu,* str. 205—206): » . . . Ali za *pravog* intelektualca i opstanak u redovima akcije može da bude isto toliko tragičan koliko i sam izbor akcije. (. . .) Tragičan može da bude taj opstanak jer od čoveka čija je funkcija da misli, zahteva s pravom katkada da o izvesnim stvarima ne misli — ili bar da svoju misao prećuti, *što je skoro isto;* tragičan, jer znači jednu moralnu dilemu. Tragično je za mislioca da ćuti da bi ostao prisutan, jer onda mu njegova prisutnost izgleda platonska a njegov položaj dvosmislen i nemoralan, jer mu se čini da to njegovo pasivno povlačenje ne može da stvarno predstavlja garantiju jedne ‚politike duha'. Ako, međutim, progovori, biće odstranjen iz redova u kojima smatra za svoju osnovnu dužnost (i za čast) da bude prisutan Kad izbere to rešenje, njegov položaj nije manje tragičan: može mu se dogoditi ono što se dogodilo Gide-u: najgori neprijatelj njegovih ideja, i svake misli uopšte, hvale ga i bestidno iskorišćavaju njegovu kritiku, a oni čijim je idejama tom kritikom iskreno hteo da koristi odbacuju ga zbog nje, anatemišu, ismevaju, žigošu kao izdajnika«. [U vezi sa ovakvim Ristićevim pisanjem oglasio se, između ostalih, i *V. Dragin,* — Otokar Keršovani, — u članku *San i istina Marka Ristića, Umetnost i kritika.* 1939, br. 3: »Mi odlučno odbijamo njegovu koncepciju Don Kihota kao neistinitu, antiistorijsku i reakcionarnu. Mi odbijamo i njegovo shvatanje smisla borbe španskog naroda, jer ono — objektivno — predstavlja uvredu za taj divni i napaćeni narod. Mi odbijamo njegovo shvatanje poezije, uloge i zadataka pjesnika kao iracionalističko, idealističko i antisocijalno. Mi odbijamo njegove sumnje u progres čovječanstva, i to ne samo uopšte (zbog Ristićeve unutrašnje truleži), nego, napose, i zbog bretonovskih i žid-ovskih tendencija koje se u njemu i iza njih kriju«.]

[104] *Posle smrti Milana Dedinca i Andre Bretona; Svedok ili saučesnik,* str. 266.

[105] U pesmi *U suncu* (1937).

oku u nozdrvi u hrzanju konjske rinoceroske laži / Da prsne nad zvezdama da prasne da ne gasne olujno sitnotkano sanjarenje / — Ide li mutna reka?«,[106] i još se, očekujući »vest iz budućnosti«, *raspitivao* (sâm u svojoj sobi, sâm u svetu, ali *glasom deteta)* da li je, možda, već došao »Čas koji nečujno jezdi / Čas koji lebdi / Svetluca / Krilati konj od mraka / Crne blistave dlake / Oblak u obliku konja / Oblak od peska iz svih klepsidra sveta / Vreme-begunac iz tamnice-vremena / Da traje slobodno izvan granica trajanja / Da leti slobodno kroz snove ljudske / Da seje peščano seme bezvremenog / Da deli nedeljivo spavanje / Da kroji što kroja ni oblika ne može da ima / — / Istočen iz svih klepsidra jave / Oslobođen obaveze da meri kuvanje jaja / Konj-oblak od crnog peska / Vihor vihoru vraćen«.[107] Povremeno, kao u ovoj pesmi *Hypnos,* blesne tu iskra izvorne poezije, — koja je kao ovaj »konj-oblak od crnog peska«, taj jedinstven »vihor vihoru vraćen«, — ali ti bleskovi sve su ređi u njegovim sve ređim pesmama u kojima je racionalizam sve moćniji, dok je proza njegova, kao nekakva velika *odbrana poezije (ili odbrana prava i obaveze na totalitet),* iz dana u dan sve nezadrživija i, u samome jezgru, sve *poetskija,* tako da, uistinu, može da se učini da je poezija, podzemnim tokovima, u ova »surova i varvarska vremena«, prešla u ovu prozu, *prelila* se u nju, i da zbog toga *u sjaju ove proze ima i noći poezije koju je Marko Ristić, možda, mogao da napiše, ali je nije napisao.* Misao njegova, u vremenu *potvrđena,* »modulirana« kao onaj » . . . sićušni val (. . .) postojanja. Jedan izgubljeni, zalutali elektromagnetski talas, koji će tek budućnost *modulirati,* ali koji možda već danas, nepoznato, neprimetno, *modelira* tu budućnost, budući lik ljudstva«,[108] nosi u sebi, gotovo uvek, i kap gorčine nedorečenih pesničkih mogućnosti: to je veliko *načelo* jedinstva poezije i revolucije, ali koje u Ristićevoj poeziji tek ponekim akcentom dolazi do poetske stvarnosti. — Čak, kada je posle godina koje ne pokriva ni jedan jedini stih, Marko Ristić pokušao ponovo da progovori stihovima, progovarao je šapatom i u gorčini razočaranog romantičara: jezik mu je tu kao ohlađeni pepeo koji se jedva seća vatre, *jezik zaverenika večnosti koji turobno priznaje pobedu vremena i vernika »čuda jedne jedine stvari« prepuštenog*

[106] *Prastanje* (1937).

[107] *Hypnos* (1939).

[108] *San i istina Don-Kihota; Ljudi u nevremenu,* str. 216.

samoći: »Ostaje ti jedino još taj peščani sat / To vreme bez oblika koje je / Jedini oblik tvog bitisanja / . . . / Od mladosti do ovih stepenica koje vode sve niže / U bezvremeno / Nikad se nije javila duga koja bi bila bogatija od / Sedam za navek žalosno datih istih boja / Sanjao si o ultraljubičastom / Pretpostavljao smisao infracrvenog / A spektar je bio dat jednom za svagda / I preko njegovih granica se nije moglo preći / Ma koja bila sudbina / Ma koja pesma što je čekala svoj čas«.[109] Taj stihovani intelektualizam (ili to *intelektualiziranje preko zadržane suze),* te reči jednoga racionalizma koji sebe više ne pokušava ni da sakrije, a kamoli da slomi, to je taj spektar dat jednom za svagda, to siromaštvo sedam zanavek žalosno datih istih boja, *siromaštvo ili razum,* turoban povratak razumu, onaj koji je Marko Ristić sa strepnjom naslućivao, i ranije, kao neumitnost, čak i u duhu i sudbini Remboa čiji stih: »*Ce n'est rien: j'y suis, j'y suis toujours* (i to između dve zagrade, posle oduševljenog, nepomirljivog, *komunarskog:* » . . . Ah! passez, / Républiques de ce monde! Des empereurs, / Des régiments, des colons, des peuples : assez!«), bacao ga je u razočaranje: »*Il y est toujours!* I on se snašao! Pomirio! Urazumio! Zar tako svršava čak i Rimbaudova egzaltacija, taj *vertige,* taj paroksizam revolta, vatrenog, divljeg otkrovenja? (. . .) Opet je tu, ovde, sa nama, sa nama slabim i domaćim, običnim ljudima«.[110] To je *Melanholija:* spuštanje niz stepenice; Melanholija ili »budućnost bez puta«, »put bez budućnosti«, i jezik bez budućnosti, ali i *zaustavljeni jezik u zaustavljenom svetu,* jezik čiji spektar dat je jednom za svagda, tu gde se život izjednačuje u svesti sa »malom praznином privida« (»Ta mala praznina privida koji nazivaš život«):[111]

Naslonio sam se na ono malo ograde što je još ostalo
Između mene i privida
. . .
Naslonio sam se na svoj sopstveni život od magle i od
Sagnjile jave
Taj što je nekad imao da bude
Od sreće i od sna bez mere

[109] *Peščani sat, XV (Forum,* 1969, br. 6; takođe i kao posebno izdanje u sto numerisanih primeraka slogom časopisa *Forum).*

[110] *Dijalog između gospodina X i gospodina Y; Hacer tiempo,* str. 346.

[111] *Peščani sat, XIII*

A kome je danas mera data i nepoznata
Kao svaka budućnost bez puta
Ili put bez budućnosti
. . .
Naslonio sam se i ponovio reči inkantacije
Neizbežne u svojoj hvastavoj celishodnosti

(Peščani sat, III). Tu nema nade za nadrealizam pobune: čak ni mladić, pretvarajući se u buktinju kakva nije zaplamtela ni u najužasnijim Lotreamonovim snovima, čak ni *Jan Palach* nije mogao da probudi *vertige* u spektru ovih rečenica, datom jednom za svagda.[112] Nadrealizam kao da se povukao u prošlost, da odande šapće, nad prazninom: *Passe-t-elle* (preko knjiga sastavljenih od Aragonovih slika i preko Dalija koji, okružen američkim turistima, kleči pred Mona Lizom).[113] Ako se tu javi *revolver,* u ovom nerevoltiranom nadralizmu, onaj koji se, zajedno sa ostalim »mistifikacijama« nadrealizma, bio pojavio već u *Bez mere,* u Bretonovoj zbirci pesama *Le Revolver à cheveux blancs,* neće to biti čak ni onaj revolver od papira iz Bretonove i Elijarove knjige *L'Immaculée Conception:*[114] biće to *revolver* između *rêve* i *vol* i *vert,* revolver kao san i let i zeleno što se traže pevušenjem, nostalgičnim: *»Le rêve le vol et le vert«,*[115] pevušenjem tamo gde »počinje / . . . / Ono što proždire /

[112] *Peščani sat, IX,* sa naslovom *U spomen Jana Palacha,* i sa natpisom »‚Šta da se kaže za doba u kome put u budućnost ukazuju ljudi buktinje?' (Napis na spomeniku kralja Vaclava, u Pragu, januara 1969)«; »Objavljeno u *Borbi* od subote 25. januara 1969, na dan sahrane Jana Palacha«; završna strofa: »Oganj ga je obgrlio / Smrću / Koja u ovom našem izvrnutom svetu otvara kapije života / Da ipak bude nade / Da nada bude zenica / I još jednom ptica selica / Da ode i da se vrati / Kroz te vratnice vazduha i duha koji plamti / Budućnosti koja pamti«.

[113] *Passe-t-elle, 6 pastels de Đorđe Kostić illustrés par 6 poèmes de Marko Ristić, Academy of Fine Arts,* Calcutta, 1975. — U kratkom uvodu, Đorđe Kostić objašnjava poreklo ove knjige: posle jednoga izloga u kome je video publikacije komercijalizovanog nadrealizma (između ostalog i knjigu sastavljenu od Aragonovih fotografija), i posle fotografije koju je video u novinama: Dali kleči pred Mona Lizom, on je *pastelom* uradio šest crteža koje je kasnije Marko Ristić »ilustrovao« pesmama, na francuskom jeziku. (Pesme su, u ovoj knjižici, prevedene i na engleski jezik.)

[114] V. o tome u eseju Branka Aleksića, *Markova detelina sa četiri lista; Književna kritika,* jul-avgust 1975, br. 4.

[115] Pesma uz crtež *II:* C'est là que finit / Le revolver / Et que commence / D'en haut / Ce qui dévore / Et ce qui est dévoré / — / Le rêve le vol et le vert / Le revolver« (»Ovde završava / Revolver / I ovde počinje / S visine / Ono što

I ono što je proždrano«, gde nadrealizam odjednom kao da tone u sopstveno biće, *kao duh što sâm sebi postavlja pitanja i sâm sebi na njih odgovara,* kao Marko Ristić u Parizu koji više nije Pariz nadrealizma njegove mladosti: »J'ai demandé à Paris / Ce qui'il avait à me dire / Et il m'a répondu / En sourd-muet qui savait tout dire / Puisque c'était moi qui parlait / Moi seul qui parlait / Au fin fond de cette nuit de Paris / De cette nuit du pari avec le destin / . . . / Pour mesurer l'essor / De l'incompréhensible / De l'Impossible«.[116]

Ali, gde je taj Pariz bez nadrealizma: gde je grad bez nadrealizma? Ako je nadrealizam san o nadstvarnom, nije li on uslov postojanja, san koji, i kad ne daje od sebe nikakvog traga, kad je s onu stranu i svesti i jezika, ostaje uslov i najbeznačajnijeg, najbanalnijeg čina u stvarnosti, *neimenljiva nada, vera koja ne živi od dokaza ali od koje živi stvarnost:* vera u čijim *horovima,* usred paklenih disocijacija sveta, može sasvim jasno da se raspozna i glas Marka Ristića?

proždire / I ono što je proždrano / San let i zeleno / Revolver«, — prevod iz članka B. Aleksića).

[116] »Pitao sam Pariz šta je / Imao da mi kaže / I odgovor je došao / Kao od gluvonemog koji zna sve da kaže / Pošto sam to ja govorio / Samo ja koji sam govorio / Na kraju dubine te pariske noći / Te noći kockanja sa sudbinom / . . . / Da izmerim let / Neshvatljivog / Nemogućeg« (Pesma uz crtež *III;* prevod iz članka B. Aleksića).

Milivoje Ristić

Milivoje Ristić pokušavao je da peva kao činovnik u palanci, i u tome je jedinstven.[1] On nije jedini pesnik koji je činovnikovao u palanci; ali, on je jedini koji je pokušavao poeziju da nađe *u neugašenoj svesti* o sebi kao o činovniku: jedini koji se našao usred makaza nesvodljive kontradikcije činovnik—pesnik.

Šta je činovnik, ako ne onaj koji, poreknut kao volja, tavori na nivou bližem objektu nego subjektu, onaj koji, u samoj mogućnosti da bude *premešten* ili *postavljen,* zar ne otkriva, uvek iznova, sebe kao objekt tuđe volje, dok ga drugi premešta ili postavlja (onako, doslovce, kako se premeštaju i postavljaju stvari)? I *ko* je pesnik, ako ne onaj koji pokušava da premešta i postavlja, ne samo careve, nego i planine, onaj koji preobražava čak i onda kada govori o svojoj nepitanosti i nemoći? Kako činovnik da bude pesnik, a da sebe ne ukine: kako ono što je u najvećoj mogućnoj meri objektivirano, da kazuje sebe, a da tim kazivanjem, koje je već čin subjektivacije, sebe ne izneveri? Nema u Ristiću moći preobražaja. Retki su trenuci kao što je ovaj trenutak poetske transformacije pejzaža do koje je Ristić došao uranjajući u sudbinu pečalbara:

[1] *Činovnik u palanci,* Beograd, 1940, zaplenjeno; drugo izdanje, prošireno sećanjima na doba u kome su nastajale ove pesme (1937—1940), u Velesu, Despotovcu, Mladenovcu i Beogradu, i sa stihovima pisanim pre 1937; *Knjiga o činovniku u palanci, izd. Matica srpska,* Novi Sad, 1969.

Iznad ledenog smeta,
kao obešeni mladići,
drhte crna drveta.

Planina kamenita i gola
sad je ogromni, beli hleb
i smrznuta suza
iznad moga stola.[2]

Možda je u celokupnoj poeziji Ristićevoj to preobražaj najvećega raspona (najviši stepen njene metaforičnosti): ta crna drveta, kao obešeni mladići, ta planina koja je ogromni, beli hleb i suza iznad njegovoga stola. Može li se poreći izvesno poetsko dejstvo ove dve strofe? Ali u čemu je to dejstvo ako ne u ovom metaforisanju, i to u gradaciji: u metaforisanju koje počinje, u prvoj strofi, uz pomoć poredbenoga »kao«, da bi se intenziviralo u drugoj strofi, gubljenjem toga »kao«, zamenjivanjem njegovim kupolom »je«? Što je najznačajnije, ono što se poredi dolazi *posle* asocijacije. Očito, snaga bi osetno opala da prva strofa glasi: »Iznad ledenog smeta / drhte crna drveta / kao obešeni mladići«, ili da je, umesto postojeće druge strofe, tu strofa: »Sad je ogromni, beli hleb / i smrznuta suza / iznad moga stola / Planina kamenita i gola«. To izvrtanje reda objektivno-datog (očiglednog, iz sfere neposredno-egzistencijalnih činjenica) i asocijativnog njihovog tumačenja, izraz je volje, i njene maštе, u sukobu sa neposredno-egzistencijalnim. Ma koliko da se tu peva sama osporenost (slika koja se obrazuje u našoj svesti, kroz ovu sliku pejzaža, posredstvom njegovim, jeste nenaslikana slika, ali koja aktivira našu uobrazilju, naš unutrašnji vid: slika u senku

[2] *Zemlja pečalbara*, poema, Skoplje, 1937 (iz časopisa *Južni pregled*, 1937, god. XI, br. 1), kao pesma deveta; u zbirci *Činovnik u palanci* pod naslovom *Zima u palanci*, u *Knjizi o činovniku u palanci* pod naslovom *Planina*. — Tema o pečalbarima česta je u poeziji pokreta socijalne literature ovoga vremena (posebno u delu makedonskih pesnika i pesnika koji su, kao Ristić, neko vreme proveli u Makedoniji). Ipak, u ovoj poemi (koja je, u stvari, niz akvarelskih, više ili manje spretno urađenih sličica o svetu koji sanja svoje pečalbare, umire ili ih dočekuje mrtve), oseća se prisustvo činovnika; Ristić upravo kao činovnik razume pečalbara i pečalbarstvo; i život činovnika, kao i život pečalbara, jeste neki neprestano *odlagani*, budući život, tako da činovnik, čak i onda kada ga tuđa volja ne *premešta* iz njegovoga zavičaja u drugi svet, pa i onda kad veruje da jeste u svome zavičaju, stvarno nema tog svog zavičaja, onako kako nema svoj život (onako kako nije subjekt).

skrivenog čoveka, koji usamljen sedi, — zamišljamo li ga pogurenog, oborene glave?, — nad ogromnim belim hlebom, i sa ovom suzom smrznutom iznad stola), ipak ona je poetska, — neosporno poetska, — jer je preobražajno-poričuća: drveta *nisu* drveta nego obešeni mladići, planina *nije* planina, nego ovaj hleb i ova suza. To je, pred ovim pejzažom, skriveni ali postojeći subjekt: onaj koji svoju bedu projektuje u taj pejzaž, transformišući tu bedu u silu poricanja očiglednosti, ili transformišući sebe u pesnika kadrog da vidi, uprkos ovoj zdravo-razumskoj svesti, na koju očiglednost osuđuje, ovu »smrznutu suzu (. . .) iznad stola«.

Ali, ta smrznuta suza iznad stola sa ogromnim hlebom, *suza jača od planine* (kao što je užas od bede jači tu od činjenica neposredno-egzistencijalne svesti), najsjajnija je, ako ne već i jedina, zvezda na nebu ovoga činovnika kao isključenog čoveka, onoga koji je video Šaru nad svojim čelom, i kako drum sa brega u nebo vodi, dok njegova ruka akta veze: »Nad čelom mi bdi u slobodi / bela Šar-planina, / a drum sa brega u nebo vodi. / — / Na vetru drhte breze, / mole manastiri, / a moja ruka akta veze«.[3] Pasivnost je ovde nepodmitljiva: nema introdukcije sopstvenog sadržaja u pejzaž; nema metafore, nema prenosnog govora, preobražavanjem neposredno-datog. Jedino što se tu odvaja od svakodnevno-iskustvene svesti, jeste ovaj drum koji, sa brega, u nebo vodi (i to je ono što se tu zariva u svest, i u njoj ostaje i posle čitanja pesme); sve drugo je osuđeno na zaborav, jer nije ni pokrenuto iz svoje apstraktnosti: »na vetru drhte breze« to je nešto svakodnevno-apstraktno, tu nema buđenja breza, drhtanja, nikakvog *događaja*. (Isto je i sa onim, pseudo-poetskim: »mole manastiri«.) Šar-planina, koja »bdi u slobodi«, jeste apstraktni simbol. Kao da, daleka, bez stvarnog odnosa sa njom, ona i ne može da bude ništa drugo. Pesma se gradi samo u okvirima velike antiteze: sloboda Šar-planine — kancelarija; breze — akta. To je antitetičnost zadržana u makroprostoru, — jedina za koju zna ova rutinski apstraktna, pasivizirana svest: ona ne prodire u jezik, ne postaje sila metaforičkoga njegovoga kretanja. Sve ostaje *spolja*, između čoveka i sveta je provalija; nema ukrštanja, međusobnog prožimanja: između reči je prazan prostor koji onemogućava preobražajna međudejstva, onako kako je između ovoga počinovničenog (postvarenog) čoveka i sveta

[3] U pesmi *Činovnik u palanci* (1933).

nesavladivi prazan prostor. Pasivizirajuće (i usamljujuće) postvarenje pospoljašnjuje sve, a pre svega govor. Ono osuđuje na *pričanje* u stihu. Ono osuđuje na reč pripovedanja koja nije *stvar sama* (kao još neviđena, rutinskoj svesti nepoznata stvar nastala preobražavanjem postojećeg), nego je reč o stvarima. Reč ne nosi sobom svoj predmet, nego se udaljuje od njega. Pesma se ne ostvaruje unutrašnjim, unapred nepredvidljivim (jer nezamenljivim) pokretanjima u jeziku, nego laganim, i predvidljivim, kruženjem reči oko predmeta: ona je tematska. To je pasivnost, koja osuđuje na kretanje unutar ovoga poretka, kao unutar sudske kancelarije, kao unutar ustrojstva akta. Nema druma koji vodi u nebo: svest je uhvaćena u koordinatni sistem unapred znanih podataka; mehanizam smenjivanja tih podataka u njoj funkcioniše po unapred utvrđenom redu: pesma zna sebe pre nego što je i napisana, onako kako svet kroz ovu pasiviziranu svest sebe zna unapred. Naslov pesme postoji pre same pesme;[4] pisanje je, svakom rečju, neprestano ispunjavanje volje naslova: ono je vraćanje naslovu, u pogruženosti koja, usporenim svojim ritmovima, ponavlja pogruženost činovnika koji se, kad proleće dođe, svake večeri rezignirano vraća svojoj sobi i postelji, tamo gde ga čekaju, strpljivo, »stenice, sestrice ljudi«:

Kad bukne iz zemlje zeleni, prolećni požar
i slavuj pijan peva celu noć na grani,
. . .
tada izlaze one u noć čim uđem u postelju;
izlaze iz ramova, zidova, ormara i dušeka;
sa svih strana jure, pletu gladnu želju
oko mog tela, punog za njih hrane i leka.

One izlaze, jure da me popiju, da me udave,
mile sa svih strana pljosnate, sitne ali brze,
uvek mi život poklone, samo crvene tragove ostave,
jer moraju da žive, a mene nimalo ne mrze.

Bežao sam daleko uveče kad treba da spavam,
pa ipak na svoj užas morao sam da se vratim;

[4] »Pesme sam lako pisao, neki put sam prvo ispisao naslov koji je određivao sadržaj, pa tek onda tekst pesme« (*Knjiga o činovniku u palanci*, str. 17).

znao sam ceo dan zbog njih da očajavam
i da svaku senčicu samoubistvom pozlatim.
. . .
Nisam ni junak ni heroj, sve je tako obično,
navikavam se na vas stenice, sestrice ljudi,
očajan vam uveče predajem svoje telo ja lično,
i što još uvek drhtim, zar vas to čudi?

(*Balada o stenicama*).[5] Ima nečega *strahotnog*, što izbija iz ovih jednoličnih i bezbojnih redova, nekoga drhtanja koje struji ispod ove ravnodušnosti koju tu Ristić, očito, pokušava da osvoji, onako kako pokušava da se nauči da, bez drhtanja, svoje telo predaje, svake večeri, stenicama za gozbu. Umanjen, i unižen, on ne može da kaže više ni: »mi vasionsko trunje«, kao što je pokušavao da izgovori u pesmi *Jutro*, u epohi prve svoje knjige stihova *Svitci* (Beograd, 1932); treba pročitati tu pesmu zajedno sa *Baladom o stenicama*, uporediti je, na svakoj mogućnoj ravni (i onoj intelektualnoj, ali i onoj morala, poetike, govora), pa da se vidi koja se to *katastrofa* tu desila. Evo samo jednog odlomka iz pesme *Jutro*:

. . .
probuđen toplotom i svetlošću jutra
i orošen suzama mojim i suzama celoga sveta.

I prođe ovaj trenutak kao beskraj kroz mene
i opet zastruji kroz moje arterije i vene
kroz krvotok životinja i bilja
jeka zemlje i neznanog cilja
i grčimo se i patimo i umiremo svakoga dana
kao šarene zmije i svetle munje
Mi neznatno vasionsko trunje
. . .
očekujem sa strahom taoca:
nešto će se ipak dogoditi
posle još jednog obrta okruglog točka.

Kakav je to obrt, i kog točka? Onoga vasionskog, iskonskih sila postanja i nestajanja, grčenja između dva ponora ne-bića, kad

[5] *Činovnik u palanci*

umiremo »kao šarene zmije i svetle munje«? Ko bi sumanjo u to da smo »neznatno vasionsko trunje«? Ali, posle iskustva stalože-nog u *Baladu o stenicama,* ko bi posumnjao i u to da je katastrofa, koju hoće da kaže (a ne govori je, svakako) ta rečenica: »mi vasionsko trunje«, ona koja spasava od ove katastrofe bezizlaznosti usred neposredno-egzistencijalnog: *va-sionska jeza koja spasava od suočavanja sa neposredno--egzistencijalnim,* ponor vasionski, koji, dok se otvara u svesti, prožidire sve neposredno-egzistencijalno, i sav onaj »užas« običnosti. Tu smo taoci vasione, a ne taoci stenica. Tu smo romantičari, i bestelesni smo, apstraktni; ovde, međutim, i ta katastrofa vasionska nas je napustila: uglavljeni smo u svoje telo koje svake večeri predajemo stenicama. Ne uništava nas bog, nego stenica. Možda plačemo, ali krišom i od sebe; ne pokušavamo, čak, ni da kažemo: »i orošen suzama svojim i suzama celoga sveta«: tonemo u tupost, u mrtvilo; nema bekstva drumom u nebo vasionsko, ni u nebo apstrakcije, i nema poetizma »mi vasionsko trunje«. Umesto te apstrakcije (i svih tih reči o beskraju, o ječanju zemlje, o neznanom cilju: » . . . i grčimo se i patimo«), svemoćna je realnost neposredno-egzistencijalnog, koje odbija apstrakcije ovoga reda, odbijajući i vasionu kao apstrakciju.

U poeziji Ristićevoj, nema sumnje, to je dobitak: *Balada o stenicama* (tako naglašeno antiromantičarska: i sâm pojam balade ovde je ironiziran naslovom, koji ga ukršta sa stenicama) pesma je ljudski izvornija, i teža, od pesme *Jutro,* kao što su, uglavnom, pesme u knjizi *Činovnik u palanci* čovečanski istiniti-je od pesama koje je Ristić pisao pre 1933. i u kojima je naglašena težnja za apstrahovanjem svega neposredno--egzistencijalnog, u znaku tipično novoromantičarskog kulta neba, oblaka, senke (kulta koji. i ovde, podrazumeva pokret autorepresivnosti: »Zašto ne mogu kao drvo *bez strasti* / na plavom bregu u nebo rasti?«).[6] Želja za utišavanjem svega, sve do utišavanja sopstvenoga daha (tako tipično novoromantičar-ska),[7] produžava se željom za »vezivanjem« senkom, oblakom i

[6] *Ljubav prema nebu; Svitci.*

[7] »Kiši, o, kiši: / upleteni smo jedno drugome u san / i da nikoga ne uznemiriš tiho diši: / ovu noć, ovo jutro i ovaj dan« *(Ljubav što živi u tebi i u meni; Svitci).*

snegom,[8] ljubavlju za senku, za magle: za iščezavanjem,[9] za napuštanjem svega konkretno-egzistencijalnog, ravnodušnošću prema razlici između svetlosti i mraka, bola i bezbolnosti,[10] prividа i istine.[11] Ali sve to završavalo je u više-manje književno »korektnom« variranju ovih osnovnih tema i motiva norovoman-tizma: tu se Milivoje Ristić prikazuje *lažno;* on tu govori »književno«, pod maskom. Jedina istina za koju je on sposoban nije istina »prividа«, nego istina iz sfere najsvakodnevnije empirije, istina onoga što može da se vidi i da se dodirne rukom, istina neposredno-egzistencijalnog iskustva, upravo ona koju otkriva *Činovnik u palanci,* i koja će, čak i u epohi knjige *Svitci,* da potraži Ristića: u prodavnici mrtvačkih sanduka, u kojoj »U velike kamare poređani su sanduci: / — jedan je crn, drugi beo, treći žut — / i tiho žive, ćute i čekaju red«,[12] ne može Ristić da ponovi, novoromantičarski: »Svejedno da li je ono istina što vidim ili samo privid«, kao što pred praznim zidovima, u svojoj sobi, on može samo da oseti *bol za slikom,* za nepostojećim pejzažom ili portretom, i može da bude u svojoj istini jedino kada kaže: »Židovi čekaju prazni pejzaže, portrete ili svece. / *Zenice lete, nemaju da se zaustave na čemu* /. . . / I samo jedna slika dala bi toplinu svemu. / — / Požutelo je već pismo koje čuvamo ja i moj stan. / Za obećanje da ću dobiti pejzaž ili portret / zna još hartija i mrtvi dan«,[13] a ne kada novoromantičarski slavi iščezavanje (on, koji se toliko boji praznog zida!), kroz besciljno lutanje koje čoveka pretvara u senku, ističući kao neku vrstu svog životnog zadatka: »da zavolim više od svega senku koja me zagrli u besciljnom lutanju / i kad osetim da sam voljen da prođem kao i ta senka u ćutanju / ostavljajući za sobom svu nežnost, sve vizije / senki, koje će nestati kao gugut / koji je poljubio bregove, oblake, nebo pa / iščezao niz beli prašljivi

[8] »Ne izreče nam niko na rođenju znak, / ali se vezasmo senkom, oblakom i snegom« (u istoj pesmi).

[9] »Dobre su ove bele, neprovidne magle / ko senke što ničiu iz tela drage / . . . / Bože, da iščeznem u ovu belu maglu / kao zvuk . . .« *(Usamljeničke terevenke u magli; Svitci).*

[10] »Voli jednako: i svetlost i mrak i bol, / jer svi oni imaju isti oreol / i iza njih se nalazi isto« *(Poruka; Svitci).*

[11] »Svejedno da li je ono istina što vidim ili samo privid« *(Samoća, 2; Svitci).*

[12] *Prodavnica mrtvačkih sanduka; Svitci.*

[13] *Pejzaž ili portret koga nema na zidu; Svitci.*

put«.[14] Nema ništa Milivoje Ristić sa senkom, i sa lutanjem, sa idealom iščezavanja (i napuštanja »nežnosti«): on ne može »da zavoli više od svega senku«, jer ga parališući užasava praznina; ako, u svojoj pasivnosti, kao telo što pokušava da se navikne na stenice, i tako da nađe spas, *u navici,* on teško dolazi do slike (navika je slepa, navika rastvara slike), pa zato i čeka da mu *neko drugi* pošlje sliku (kao što ga drugi *postavlja* ili *premešta),* njegovo užasavanje od praznine uvek se iskazuje željom za slikom. Svejedno je koja je to slika: na njoj bi, ma kojoj i ma kakvoj, mogle »zenice (. . .) *da se zaustave«,* ona bi *»dala* toplinu svemu«. To: da se »zenice zaustave« na nečemu, to je iz osnovne potrebe Ristićeve: iz potrebe za zaustavljanjem, *za stalnošću,* iz potrebe koja hoće, i u njegovim stihovima, sliku a ne privid (i ne senku), i koja zahteva vraćanje realnosti neposredno-egzistencijalnog. Pesme *Prodavnica mrtvačkih sanduka* i *Pejzaž ili portret koga nema na zidu,* koje su u bezizglednom protivurečju sa pesmama novoromantičarske mitologije knjige *Svitci,* i koje predstavljaju svojevrsnu anticipaciju poezije u knjizi *Činovnik u palanci,* ne samo što nose u sebi veću čovečansku istinu od novoromantičarskih pesama (od kojih su, nesumnjivo, u svakome pogledu značajnije), nego su i osnova za raskrinkavanje lažnosti tih pesama (lažnosti koju, tek ponekada, preseće poneki autentičniji naglasak).[15]

Ali, šta je istina koja se ovde otkriva? To je istina vansebnosti, uranjanja u trivijalnost neposredno-egzistencijalnog. Ako je ova trivijalnost *oslobođavajuća* u odnosu na govor papirnate konstrukcije poslednjih novoromantičara, zasnovan na prostom pokušaju ignorisanja neposredno-egzistencijalnog iskustva, i punoga *lažnosti* u tome, ona sama sobom ne samo što nije jemstvo nove slobode (nove svesti i novoga govora, novoga njegovog tvoračkog preobražavanja), nego je *novi vid ropstva, ili novi vid otuđenosti.* Nema više lažne priče o »vasionskom trunju«, koje se ne seća neposredno-egzistencijalnog, ali nema više ni istine toga »trunja« koju teror neposredno-egzistencijalnog odbacuje kao laž. Nema više ni vasione: ima samo neposredno-egzistencijalnog, u kome su i stvari i ljudi poređani kao mrtvački sanduci jedan pored drugog, s onu stranu

[14] *Žene u vizijama krvi; Svitci.*

[15] Kao onaj, možda, iz pesme *Molba vršnjaku Isusu* (u knjizi *Svitci):* »o, zagrli me, zagrli me; / jagnje sam ja, jagnje si ti / i nas će da zakolju«.

kretanja, bez nade na promenu, bez i najmanjeg iznenađenja, u *stalnosti* (uobičajenosti) koja ovu sferu neposredno-egzistencijalnog, razdvojenu od svakog istinitijeg aktiviteta svesti, od svakoga kretanja, od svakog »vasionstva«, pretvara u palanku, kao u nekakav »začaran, neprobojan krug«,[16] čiji horizont nije veći »od svega pedeset metara od suda do kafane«,[17] i u kome je mogućna, isključivo, sveopšta *razočaranost i zgađenost:* to je krug ove svesti zatvorene u sferu neposredno-egzistencijalnog, krug otuđenja od svakog pokreta i svakog stvaranja, krug jalovosti, ništavila. Svaka činjenica ovoga kruga, zadržana na ravni neposredno-iskustvenoj, utvrđuje taj krug, kao palanku koja je nepomirljiva i sa mišlju i sa snom: ona čeka kao palanka »verno«, da joj snove svoje »platimo«.[18] Tu ne samo što je laž ako ovo »vasionsko trunje« pokušava da izgovori: »Ja sam svest vasione«,[19] nego je istina, jedina, ako kaže: »Sve više

[16] »Ja sam se u sve, pa i u samoga sebe razočarao. / Preda mnom se nalazi jedan začarani, neprobojni krug« *(Pismo drugu u Parizu);* ». . . sve je to ogromna, crna tuga / malenog, malenog palanačkog kruga, / koji je kao zlo jak« *(Mrak u palanci).*

[17] U pesmi *Razgovor sa pesnikom Đurom Jaksićem:* »U susedstvu tvome uvijen u mrak i blato / krećem se dnevno svega pedeset metara od suda do kafane«.

[18] »Čeka me verno palanka da joj snove platim« *(Nedelja u palanci).* — Vidi, u vezi sa ovom palankom kao »grobljem snova« (negde u isto ovo doba pisao je B. L. Lazarević: »Pevam ti pesmu, palanko, pevam ti široko groblje«. — *Trgovac šarenih boja; Svirajka od zove,* Beograd, 1953), *Dva pisma iz palanke* Vladimira Pitovića *(Pesme,* Beograd, 1940), to su pisma konzervativne svesti, koja traži pre svega ono što je »tiho« i »blisko«, i zato ne vidi jedino putnika koji, prolazeći vozom, »toplo« i »meko« se zagleda »u naše pomrčine« (». . . i u naše pomrčine / zagleda se toplo, meko, / — / tužno lice prolaznika: / u zbijenom, tamnom nizu / kuće, groblje, vrh zvonika. — / sve je tiho, sve je blizu«), nego može da ode i u besmislicu: »Ovde, druže, um ne svetli, / al' se blista zrelo voće!« Iz te palanke u kojoj »um ne svetli« (»poreska uprava, odeljak finansijske kontrole, sud / i nebo nad njima plavo i još uvek bezgranično; / tu su ljudi mirni, pametni, ograničeni stravično / i tek poneki od njih u subotu uveče postaje lud«. — *Palanka),* Milivoje Ristić pisao je *Pismo,* koje bi moglo da bude otpozdrav na pisma pitovićevskog konzervatizma: »Poslao bih vam malo palanačke svetlosti i blata / ili memlu moje sobe ili svetle paučine, / sve ono što vi hvalite da vredi više od zlata / iz svoga kabineta, / ali ne znam po čemu, jer je sve malo, / da biste osetili kako je ovde treba da vas / dovedem, / da se iskaljate, da psujete i vičete sami sebi / — budalo«. (V. i njegove stihove *Ponoćni razgovor sa drugovima:* »Moje očajanje zbog palanke teško ih vređa, / jer svi poznaju palanku sa retkih izleta. / Prošli su autom dok ih zasipala prašina smeđa, / i proveli nedelju dana pre ko zna koliko leta«.)

[19] *Nad časopisom iz godine kad sam se ja rodio. 3; Činovnik u palanci.*

postajem šljam«.[20] Ali šta je u istini ove istine, kojom se lažnosti onog »Ja sam svest vasione« suprotstavlja ovaj *šljam* kao sopstvena istinitost, ako ne *teror neposredno-egzistencijalnog* koji ne samo što ne dozvoljava da se, kao na koricama almanaha *Nemoguće*, prezervativ pretvori u grotlo vulkana, nego koji svest vasione pretvara u šljam: teror njegov nad sveću »vasionskog trunja« da je »vasionsko trunje«? *I odakle* ovaj teror, koji kida veze čovekove sa njegovim vasionstvom, ako ne iz sveta koji subjekt pretvara u objekt, ne samo u činovnika, dakle, nego, — neumitnom progresijom uniženja čoveštva u njemu, — i u ovo jadno i golo, nezaštićeno telo, koje samo sebe *predaje* postelji po kojoj mile stenice?[21] *Degradacija čoveka jeste degradacija njego-*

[20] »I ova godina prođe. / a bilans je nula; / život je izgleda frula / u koju ja ne umem da sviram. / — / Sve više postajem šljam, / iako u meni još živi sram: / kad nisam pijan ili se ne kartam, / sa svojim mislima sam užasno nesrećan i sam / pišem gorke i očajne pesme / i još osećam da živim kao čovek« *(Nova godina u palanci)*. — Otkuda, onda, ono; »Ja sam svest vasione«, tako nepomirljivo sa poezijom ovoga činovnika u palanci? Da li je to samo delo njegovoga susreta sa pesnicima iz časopisa, štampanih u godini u kojoj se on rodio (1911), susreta koji mu se učinio nezaboravnim (»ovaj ću dan zbog vas / da zapamtim«), stvar potrebe da naglasi razliku između sebe, živoga, i pesnika koji su već mrtvi (»Vi ste već mirni, / a mene će beskrajem da pričesti / smrt«)? U svakom slučaju, stihovi ovoga »vasionstva« (»Ja sam živ, / ja, senka svetlosti i mraka, / krvavo stablo bez korena, / dah i sunčana traka / večnosti i prostora / bez mira, bez oslonca / i bez konca. / — / U meni žive pustinje pune opakih zveri. / . . . / Ja sam svest vasione, / svih njenih zločina / i tajni, / ja sam bodež sjajni, / koji će da muči milione / i sebe / istinom. / — / Ja sam svesna glad / neosetljive i beskrajne večnosti«) ne samo što su u punoj suprotnosti sa ostalim stihovima *Činovnika u palanci*, nego su i neuverljivi: nema u Ristiću »opakih zveri«, i nije Ristić »bodež sjajni«. On je činovnik.

[21] U *Knjizi o činovniku u palanci* pričao je Milivoje Ristić (na str. 131) i o tome: kako ga je jednom prilikom Đorđe Jovanović, još kao nadrealista, pitao da li zna šta predstavlja uvodna vinjeta almanaha *Nemoguće:* »To je bio jedan pravilan krug blago osenčenih ivica; naziralo se u njemu nešto bez dna, do polovine su se širile blage senke, nagoveštavajući da tu počinje neka dubina. Rekao sam mu da mi to liči na grotlo vulkana, samo ne znam da li postoji tako pravilno grotlo. Đoka se nasmeja i reče da je taj divan krug u kome se naziru dubine, za koje mislim da je grotlo vulkana, fotografija najobičnijeg prezervativa«. Ovome sledi prepričavanje Jovanovićeve interpretacije, u kojoj se pominje *montaža* koja »može svemu da promeni smisao, da ga osloži toliko da čovek misli da je to vulkan«, da je važno »ono što čovek doživljuje, a ne ono što jeste«, da je cela literatura »obmana«, i da »to hoće da raskrinka nadrealizam, da ukaže na laž, (. . .) na kompletnu laž svega i svačega: i društva, i poretka, i misli, i nacionalizma, i zanosa, i vere, i istorije. Svega«.

Nigde ni pomena o suštini: o pokušaju poricanja očiglednosti neposredno-egzistencijalne svesti, o pokušaju provaljivanja granica između sna (želje) i

ve vasionske svesti: degradacija koja se, u praksi, iskazuje kao zaborav čoveštva u njemu samome, ili kao zaborav njegovoga zavičaja, kao utrnuće čula zavičajnosti: čula vasionstva. Ako sam samo »trunje vasionsko«, nisam li i svest o sebi kao o tome trunju, svest o vasioni, svest same vasione? Nasilje nad čovečanskim iskazuje se, uvek, u krajnjem svom ishodu i obliku, kao nasilje nad ovom vasionskom sveću (kao nasilje nad vasionom?); *realizam,* koji se tu javlja (i u poeziji Milivoja Ristića), jeste realizam čija najkraća formula je u stihu *Balade o stenicama:* »Nisam ni junak ni heroj, sve je tako obično«, — realizam »običnosti« koja nije ništa drugo do ono neposredno-egzistencijalno, otrgnuto od suštastveno-zavičajnog: od vasionskog. Taj realizam je izraz, mentalni i intelektualni, ovoga nasilja, krajnja njegova manifestacija. U središtu njegovom je rascep između čovečanskog i vasionskog, između neposredno-egzistencijalnog i duhovnog; vasioni ne pripadam čak ni mrtav: kad Ristić kaže, za svoga druga Žara, grbavog siromaška, da je

empirijske stvarnosti, prevladavanjem dualizma stvarnosti i nadstvarnosti, provaljivanjem kroz zidove činjenica neposredno-egzistencijalnog, kao kroz zidove postojećeg sveta u kome je *teror tih činjenica, u stvari, teror samoga tog sveta nad čovekovim snom,* nad njegovom slobodom. Milivoje Ristić, koji *predaje,* u gorkoj rezignaciji, svoje telo (i koji šapuće, pred san bez snova, mišu, svome drugu u palanci: »Ti trčiš hitro, a ja ležem težak kao klada. / Elektrike nema, a pri sveći ne smem da čitam. / . . . / Posle umoran krećeš se tromo kao trava. / Tada gasim sveću, ti odlaziš u rupu, / ja predajem telo postelji, treba da se spava«, — *Balada o mišu, mome drugu u palanci),* kao da nikada nije mogao ni da nasluti suštinski smisao nadrealizma, *smisao nepredavanja.* Istina, za njega nadrealizam, u epohi 1930 — 1932, nije bio samo »anarhija« (kao u sećanju na ovu epohu, u *Knjizi o činovniku u palanci:* »Anarhija, tvrdio sam ja«), ili samo »igra duha« i tek pregršt vrednih stihova (u prvom redu iz pesme *Mutan lov u bistroj vodi:* »To i još neki stihovi Oskara Davića, Mime Dedinca i Aleksandra Vuča bilo je za mene ono što je vredelo, ostalo je samo igra duha« *(Knjiga o činovniku u palanci,* str. 130); 1932. on je pisao da, ma koliko da ima »odvratnoga« u stavu nadrealista, »od nadrealizma (. . .) treba da dođe veliko stvaranje«: »Ima dosta nesimpatičnoga čak i odvratnoga u njihovu stavu, ali isto tako, mora se priznati, oni predstavljaju najveću književnu avanturu ovih godina avantura posle rata. (. . .) Ja se ne slažem sa mnogim stvarima i u mnogome sa njima; ja ih često, kao ni oni sami sebe, ne razumem; ali ja sam naišao na nekoliko krilatih mesta, koja opravdavaju sve zablude njihove, mehanizam, mistifikacije. I kada zagledamo dublje u ono što hoćemo da vidimo, iako se ne slažemo bar u najvećem broju slučajeva sa njima, vidimo da su oni novo, a ne socializam. I iskreno da kažem od nadrealizma, ali ne možda u ovoj formi treba da dođe veliko stvaranje, koje će biti i veliko i značajno« *(Socijalizam i nadrealizam; Književna Krajina,* 1932, knj. III, br. 2, 3, 4, 5). Ali, taj nadrealizam, sveden na »književnu avanturu« i na »stvaranje« (književno), nije nadrealizam.

(pošto ga je otac, mrtvog, odvezao iz palanke na volovskim kolima), možda, »pobegao kroz ožiljak na drvenom sanduku, / ostavivši svoje jadno, nakazno telo, / kao što izvor iz mraka izvire. / — / Pobegao si iz palanke, druže Žare, / i sad je tvoje grbavo telo ceo kosmos: / nisi više ni gladan, ni siromašan, ni bos, / neće niko da te grdi, ni da ti se smeje, / ne bojiš se prevare«, onda to ne govori samo onaj za koga je ta priča o kosmosu samo »lepa priča«, i koji, pričajući je, hoće da otkrije ovaj svet bede, nego i onaj koji zna da je zaborav njegova *jedina* istina, i koji ovu priču o kosmosu i priča pre svega zato da bi otkrio ovaj kosmos zaborava kao jedino istinit, i sebe samoga, zatvorenog (beznadno) u njemu: »Druže Žare, druže Žare, / nove ljubavi zamenjuju ljubavi stare, / pa sam i ja počeo da te zaboravljam, / ali svaka tri meseca doleti kao ptica / tvoja neplaćena menica«.[22] To nije kosmos preobražavanja, nezavršivog, koje podrazumeva (neizmenljivo) zaborav; to je kosmos sveta u kome je *menica jača od vasione*, u kome je zaborav apsolutno načelo jer je to svet terora neposredno-egzistencijalnog u kome jeste isključivo ono što *neposredno* jeste, svet tela bez senke, bez sećanja, bez vremena: kosmos apsolutno sadašnjeg vremena života svedenog (neizvesnošću opstanka) na preživljavanje, kosmos ugrožene egzistencije kao svemoći neposredno-egzistencijalnog, i ovoga zaborava u njemu, zaborava od koga može da bude jača samo opominjuća menica. To je kosmos činovništva, kosmos ovoga pesnika koji piše stihove sa menicom u džepu, kosmos »konačnog broja«, a ne beskonačnosti.[23] Milivoje Ristić je, nesumnjivo, našao moralne

[22] *Menica pokojnog druga.* — Ovome svom drugu Žarku (Žaru) posvetio je M. Ristić i prozu *Zapisi o Žaru* (1940; v. u njegovoj knjizi *Proza*, biblioteka *Jugoslovenski savremeni pisci*, 17, izd. *Prosveta*, Beograd, 1951); kratak napis uz pesmu *Menica pokojnog druga*, u *Knjizi o činovniku u palanci*, najvećim delom čine samo nešto skraćeni i tek mestimično ispravljeni odlomci iz ove proze.

[23] U knjizi *Svitci* ima Ristić i stihove koji se, svojom naglašenom racionalnošću, razlikuju od ostalih stihova ove zbirke: »Nikako ne mogu da zamislim / jedan konačni broj, / kojim bih označio kraj / onoga preda mnom i za mnom« *(Na vrhu planine, 6)*. Ta nemogućnost da se zamisli »konačan broj«, kao kraj svega, ovde je u slavu neke uspokojavajuće beskonačnosti: »I ma koliko da viknem / posle odjeka raširi se spokoj / nada mnom i dolinom«. Iskustvo, uloženo u pesme *Činovnik u palanci*, ne poznaje ovakav pokušaj *zamišljanja* »konačnog broja«: njega isključuje sama *praksa u znaku »konačnog broja«*, praksa u zatvorenom prostoru neposredno-egzistencijalnog carstva, kao carstva bez promene (konačnog zaborava i konačne smrti).

snage da se sa tom sopstvenom svojom istinom suoči, i da je kaže, sposoban da čuje kako se *ptica*, tako apstraktna (i lažna) u najvećem broju stihova njegovoga doba, u stvari rimuje sa *menica*, i u njegovome sluhu i duhu. Taj pesnik, koji otkriva svome mrtvom drugu da ga se seti samo kada mu stigne njegova neplaćena menica, raskrinkavajući (melanholično-ironično, i samoironično) samoga sebe, raskrinkava svet u kome se živi na dug, i u kome je, zbog toga, i samo življenje neka vrsta dugovanja koje ne prestaje da se otplaćuje (a da se zapravo ne zna ni kome ni zašto); čovek mora da živi, i mora da se navikne na život: *život je navikavanje na život* (osvajanje navike, koja gura u pasivnost, u ravnodušnost, u zaborav), kao navikavanje na stenice; poezija je u nemogućnosti navike, ne samo u užasu koji čeka tamo gde se kaže: »navikavam se na vas stenice, sestrice ljudi«, niti u užasu poistovećivanja čoveka sa stenicama (»uvek mi život poklone (. . .) jer moraju da žive, a mene nimalo ne mrze«), nego u protivurečnosti ovoga užasa i ove apatično ravne rečenice (na granici ravnodušnosti: na granici poezije); ono što ovde peva, ne pevajući i verbalno, to je ovo *drhtanje* koje iznuđuje ta ravnodušnost rečenice što govori krajnju bedu, *drhtanje ili nemogućnost navike*, nemogućnost spasa koji bi bio u prihvatanju sopstvene degradacije, neprestano podržavane ovim da mora da se živi.

To: da stenice »moraju da žive«, i da zato *uništavaju bez mržnje*, fundamentalno je činovničko; biološki zakon ubijanja bez mržnje ovde činovnik otkriva kao *svoj*, u svome otuđenju od čovešstva: nije li on, služeći neljudskom sistemu (u kome se ptice, ovako, pretvaraju u menice), onaj koji uništava kao stenica, jer »mora da živi«:[24] onaj koji nikada ne posumnja u to da mora da živi upravo zato što je u njemu utrnula svest da je »vasionsko trunje«, njegova vasionska svest; moć menice (i sreskog načelnika) ravna je nemoći vasionske svesti: to je moć sfere neposredno-

[24] Kao Budimir Petrović, na koga ukazuje kao na »činovnika u palanci«, u istoimenoj pesmi, iz 1933, u *Knjizi o činovniku u palanci* (str. 19—21): prebačen po kazni iz Beograda »u zabačenu varošicu u kojoj je imao da živi izolovano, pod prismotrom sreskog načelnika«, on je patio i zato što »nikako nije mogao da ogugla: kao poreski činovnik morao je da naplaćuje prinudno porezu onima koji nisu imali ništa suvišno, pa im je prodavao kad nemaju da plate, sve što je imalo iole neku vrednost. S tim nikako nije mogao da se pomiri, a na to su ga terali: propisi, služba i pretpostavljeni. S jedne strane, bio je gonjen, sa druge strane, bio je strah za ljude. Bio je u isto vreme i gonjeni i gonilac. (. . .) Na sve je gledao iz ugla gonjenog i gonioca«.

-egzistencijalnog, koja se održava ovim »mora da se živi«, tim »mora« koje je zaborav »vasionskog trunja« da je »vasionsko trunje«, i koje nas zaista, samo sobom, bez ikakve asistencije gorke ironije (kao one u *Baladi o stenicama*), bratimi sa stenicama. Vasionska svest nepomirljiva je sa ovom mišlju (koja se sama o sebi nikada ne pita, kao neka apriorna forma data samim postojanjem, i koja je, zbog toga, jemstvo izuzimanja iz svake upitanosti) da »mora« da se živi, i objektivno je *subverzivna* za poredak prinude, koji živi ovim »moranjem« (neupitanim, i protiv pitanja): šta je palanka, i ovde, ako ne carstvo otuđenja koje se održava terorom neposredno-egzistencijalnog nad »vasionskom sveśću«, zaboravom te svesti kao pamćenjem ovoga »mora da se živi«, zatvaranjem u to »moranje«, kojim se produžava egzistencija (na menicu) kao takva, u svetu (moranja, prinude) takvom kakav jeste: vrhovna moć, koja me postavlja i premešta, nije vlast, nego ovo »moranje« da se živi, koje je *vlast svake vlasti*, ovo moranje koje sâm život pretvara u prinudu. To nije samo postojanje pod prinudom, nego i *postojanje kao prinuda:* u turobnosti, pod pritiskom postojanja kao prinude, i u paradoksalnom strahu za to isto postojanje koje se neće, u neprestanom *vraćanju* ovoga koji je zaboravio da je »vasionsko trunje« i koji zato veruje da mora svoje telo da preda postelji sa stenicama, koji otkriva, »na svoj užas«, da se vraća (koji se užasava, ali koji se i vraća), koji nije »gonjeni i gonilac« samo u svetu drugih (u socijalnom svetu), nego koji je »gonjeni i gonilac« i u samome sebi, u najdubljoj svojoj unutraśnjosti, koja tako ponavlja poredak socijalnog sveta, koja je *interiorizacija* tog poretka, osnovnih njegovih načela (»gonjenog i gonilaca«) i osnovne njegove tendencije: otuđujuće prinude (kao prinude na otuđenje), totalizovane do ovoga postojanja kao moranja: objekt za druge, ja sam objekt i za sebe samoga: premeštam i postavljam sebe kao ovo telo, onako kako me svet postavlja i premešta. Užasavam se i očajavam što moram da se vratim (ne samo teroru stenica, nego i ovom njihovom da »moraju da žive«, ovome načelu postojanja kao moranja), svake večeri, »kad treba da spavam«, pokušavam da pobegnem (»daleko«, kaže Milivoje Ristić?), ali vraćam se, bežim da bih se vratio, vraćam se bežeći: ne bežim.

Podržavam stalnost, zbog koje očajavam. *Pikola Ruse*, koji peva jer ga »mesto ne drži«, može da me opčini, i da me baci u traganje za njim; ali ja ga nikada stvarno neću naći: ja nisam Pikola Ruse, ja sam Milivoje Ristić, činovnik koga »mesto

drži«.[25] Palanka me čeka, da joj svoje snove »platim«, onako kako kancelarija čeka (ne čekajući) činovnika poslatog na »odsustvo«,[26] ili onako kako me čeka postelja (i kako me čekaju moje sestrice stenice), da bi trijumfovala stalnost, ili uobičajenost, s onu stranu svake promene, u poretku carstva neposredno-egzistencijalnog kao u poretku apsolutnog identiteta konačnih (konačno-nepromenljivih) činjenica. Nema transformacije u činjenicama neposredno-egzistencijalnog, nema sukoba sa njima: nema »sučeljavanja« svesti »vasionskog trunja« i svesti svakodnevnoga iskustva; nikada patnja ne dolazi do svoje »velike figure«, njenim preobražavalačkim uzdizanjem do mišljenja i pevanja.[27] Sve ostaje *ispod* misli i *ispod* pevanja (kao ovaj

[25] Pikola Ruse (v. *Knjiga o činovniku u palanci*, str. 80—85) je sedamnaestogodišnji pevač koji je, terajući ulicama Velesa magarca sa zaklanim i odranim jaganjcima, jedne večeri svojom pesmom opčinio Ristića: sanjao ga je Ristić, mislio o njemu i tražio ga, sve dok ga nije našao, kako peče kestenje. Ruse mu je rekao: »Pevam. To mi je lako, *ništa mi ne treba, sve mogu*«. (Kurziv R. K.) Kada je pronašao njegovoga »gazdu« (ubeđen da treba nešto da učini, jer »njegov glas ne treba da ostane ovde u gradu ili negde u planini uz ovce«), ovaj mu je rekao da »Ruse nigde ne može da ostane, nemiran je, nešto traži, sve hoće da nauči, da sazna, nekakva glad živi u njemu za znanjem. (. . .) Ljudi ga vole, vredan je, ali nestalan, tamo gde omrkne, ne osvane. Rusetov otac molio Andreju da ga uzme i od njega napravi čoveka, ali Andreja vrti glavom: ne može ništa da uradi, opet je otišao, ko zna kuda, ne može da ostane na jednom mestu, ne drži ga, vuče ga promena i daljina. (. . .) Jedina mu je mana što je nestalan. (. . .) A šta sve Ruse nije radio, bio je: ovčar, pekar, kasapin, obućar, kelner, potkivač, vodoinstalater«. [Da li to ovaj makedonski Orfej peva »nestalnošću«, jer ga stalno »vuče promena i daljina«, pa niko od njega ne može »da napravi čoveka«, što će reći: pekara, kasapina, obućara (koji je samo pekar, kasapin, obućar: onaj koga »mesto drži«, koji se ustalio u sistemu postojećeg sveta, koga daljina i promene ne vuku)? On je *ono drugo* Milivoja Ristića, koje ostaje nedostižno. Možda ovaj činovnik, kad kroz prozor gleda u noć, osluškujući vozove kako prolaze, pokušava i njega da nađe, ali nalazi samo svoj sopstveni lik, »a oko njega sve crno, kao na mrtvačkoj plakati. / Gledaju me iz njega sopstvene oči / . . . / i čelo mi se svetli nekako izborano i tužno / razliveno kao magle i ružno«, — *Prozirni lik u tamnom oknu; Svitci.]*

[26] V. Pesmu *Povratak sa odsustva* (»Sve od jutros škripi: / i sto, i stolice i pod, / a sitna kiša sipi, sipi, / dok je naš govor i hod / sve tiši, / kao da je umro neko / ili da se bojimo / da ne rasteramo ptice iz streje / odakle su one odavno otišle: / vraćam se u palanku«).

[27] Izraz »velika figura« upotrebila je Isidora Sekulić, govoreći o romanu *Oči* Milivoja Ristića. (Roman je objavljen najpre u *Srpskom književnom glasniku*, u nastavcima, od septembra do decembra 1936, a zatim štampan u biblioteci *Savremenik Srpske književne zadruge*, br. 30, kolo osmo, knjiga druga, Beograd, 1938; drugo izdanje, zajedno sa izabranim Ristićevim pripovetkama, u knjizi *Proza.)* Ristić je razočarao Isidoru Sekulić: nazvavši svoj roman *Oči*, on je »oprao

činovnik ispod Šare, ispod druma što u nebo vodi: kao Milivoje Ristić ispod Pikole Ruseta), govor je govor nemetaforički, jednolični uobičajeni govor, kao govor kojim se »vezu« akta, kao kancelarijski izveštaj, kao sudski zapisnik, čak i kada je govor o sopstvenim patnjama među stenicama (oslušnite ponovo: ». . . mile sa svih strana, pljosnate, sitne ali brze«). To je govor koji *izveštava*, na granici ravnodušne bezličnosti; to su samo laka uznemirenja, poneki akcenat jeze, i usplahirenosti, ali koji se utapa u frazu ovoga govora onako kako se ovaj čovek vraća u svoju postelju, on koji je, u uzaludnim pokušajima svoga bekstva, »pozlaćivao« svaku »senčicu samoubistvom« (». . . svaku senčicu samoubistvom / pozlatim«), svodeći samoubistvo (kao atentat na ovu stalnost, na postojanje-moranje, atentat na carstvo trijumfa neposredno-egzistencijalnog kao na carstvo svakoga carstva prinude) na ova »pozlaćivanja« »senčica«, kojima se samo »pozlaćuje« ova nepodmitljiva »običnost« stalnosti. Pisanje je isto takvo »pozlaćivanje« »senčica« običnosti: tek poneka izrazitija linija, poneki izrazitiji naglasak (i to pre svega u poređenjima), ali veoma obazrivo, u veoma malom odstupanju

ruke od velikog problema slepoće. On je voleo da pitomce očne klinike prikaže sa one strane na kojoj su obični, užasno obični ljudi«, i zbog toga je ostao »na raznim periferijama vida, i nema veliku, autentičnu figuru slepoga«. Koja je to figura? »Slepe, skamenjene oči unose nešto od anorganske stvrdnutosti u celoga čoveka. Naše je iskustvo da u slepome čoveku jačeg duha ima jedan planetarni mir.« Slepe oči su »kamene oči«. Otuda velika srodnost kamena sa slepima (»Srodnost kamena sa slepima mi najpre nalazimo u odsustvu moći prilagođavanja«), i otuda Leonardo, »kada god je hteo da prikaže nedokučnu i skupu harmoniju nekoga biča, zatvarao mu je oči, spuštao teške kapke, ostvarivao umetnički dejstvo kamena u slici i crtežu« *(Slepoća u obradi umetnosti, Politika,* 8, 9, 10. i 11. april 1939; *Sabrana dela Isidore Sekulić,* knjiga peta: *Iz domaćih književnosti, II,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1964).

Otkuda ovaj skok sa Milivoja Ristića na — Leonarda? Taj vratoloman skok ne bi preživeo ni pisac veće snage od Ristića; to je *skok od reči ka kamenu:* njega zahteva onaj »planetarni mir« koji Isidora Sekulić traži i od junakinje Ristićevog romana, kafanske pevačice Cvete kojoj je Džigljati nožem razorio oči, u ljubomori na Braleta (čujemo li dobro ova imena?), prvog čoveka koga je ova žena zavolela, i koga će ona, oslepela, uzalud da čeka u beogradskoj *Očnoj klinici,* spasavajući se, na kraju, od užasa slepila i poniženja, u razočaranosti, skokom na kamen pred *Očnom klinikom.* Taj skok je jedini mogućan njen skok u »planetarni mir«. On nije ni za Isidoru Sekulić ni za Miltona ni za Leonarda. (Ova kafanska pevačica pokušala je da iskopa oči Džigljatiju, kada je ovaj posetio u bolnici, da se sa njome, pre suđenja, »nagodi«; da li bi slično učinila da je Isidora Sekulić, u bolnici, pokušala da joj čita ovu lekciju o »planetarnom miru« slepih ljudi »jačega duha«?) — Ali ako je ideja o »planetarnom miru« slepih oslepila Isidoru

od fraze »običnoga« govora kojim govori ravnodušnost usred nedogađanja, ali i svest da se ništa neće dogoditi, svest koja ne može da ponovi reči iz pesme *Jutro:* »nešto će se ipak dogoditi / posle još jednog obrta okruglog (?) točka«. Ništa se neće dogoditi, ništa se ne događa, i pesma treba da bude upravo manifestacija tog užasa nedogađanja: vraćajući stalno reči u postelju banalnosti (reči bez snage otpora tome vraćanju, reči pokorne kao ovo telo: reči realističkog objektivizma, reči »korektne« rečenice, koja zar ne ponavlja »korektnost« ovoga činovnika, kao lojalnost poretka u kome, međutim, očajava?), pesma treba da izazove užasavanje, otpor, i to tim jači što je očiglednije neprihvatljiva potisnutost ovoga bića, što je jednoličnost njegovoga govora, bez iznenađenja, *bez događaja,* izvesnije neprimljiva.

To je, nesumnjivo, demonstracija bede, slična onoj iz brojnih pesama pokreta »socijalne literature«, ali koja ne samo što je daleko od svakog sentimentalizma i pokušaja da se na taj sentimentalizam nakalemi, sredstvima retoričkim, patos revolucionarne ideološke poruke, nego koja se iskazuje ovom apatičnošću, govorom koji od gubljenja u ravnodušnosti spasava

Sekulić pred ovom junakinjom sudske hronike dnevnih listova, ipak između redova teksta *Slepoća u obradi umetnosti* ima slutnje osnovnoga literarnog (pa i pesničkog) problema Milivoja Ristića: nije u pitanju konkretna sadržina »velike, autentične figure slepoga«; u pitanju je »autentična, velika figura« uopšte, čijim zahtevima Milivoje Ristić nikada i nigde ne udovoljava. Nije reč o izneveravanju istine »užasno običnih ljudi« pravcem ka ljudima »jačeg duha«, u stilu intelektualizma i spiritualizma (kao egzistencijalnih metoda Isidore Sekulić, svuda, pa i pred pretnjom slepoće sa kojom se i ona, sama, neprestano suočavala, tako da je ovaj njen tekst o slepoći i *ispovedan* i neka vrsta demonstracije ovoga *spiritualističkog intelektualizma kao egzistencijalne metode),* ali ni u bilo kojem drugom stilu: reč je o *produbljivanju* te istine, maštom i mišlju, do »velike, autentične figure«. Milivoje Ristić ostaje uvek »na periferijama« ove figure, onako kako ostaje usred neposredno-egzistencijalnog koje se odupire svom tvoračkom promišljanju: onako kako ostaje u palanci koju, međutim, ne prestaje da optužuje, ali tako da u tom optuživanju nikad ne dođe do suočavanja sa samim sobom, pa se to optuživanje pretvara i u *alibi* za sopstveno netvoraštvo, za odsustvo velike »radosti stvaranja«, koja je ostala u Parizu, ili u »prestonici«, čime se duh palanke u stvari, produžava (»Oko mene sve miriše na memlu, neprovetren vazduh, / a na tebe se smeše čaroban grad, nauka, Mona Liza (!) / dok ja koračam od kafane do kafane za sve gluh«, ili: »Koliko sam sanjao o Parizu, muzejima, umetnosti, nauci, / a sedim na rasklimanoj stolici kao truli panj. / Po meni umesto radosti stvaranja mile otrovni pauci / . . . / U prestonici pišu sada časopisi da imam talenta, / a tamo toliko kretena bez talenta u blagostanju živi«, — *Pismo drugu u Parizu).*

»pozlaćivanje« suzdržanom melanholijom i lakim samoironisanjem.[28] To je *pobuna demonstracijom sopstvene svoje nemoći za pobunu,* uniženost kojoj je još jedino preostalo da sebe prikazuje. To je optužba palanke, nesumnjivo, kao optužba postojećeg sveta u kome se ne živi nego tavori (u kome čovek nije čovek nego činovnik);[29] ali to je i njeno produžavanje: optužba za nemoć, ali demonstracijom te nemoći, i ostajanjem, verbalnim i intelektualnim, u njenoj sferi. Pokret ove demonstracije ne sme ni jednoga jedinog trenutka da bude iole izrazitiji (u tempu, u asocijacijama, u sintaksičkoj maštі): u njemu sme da bude samo onoliko intenziteta koliko je potrebno da se ta nemoć manifestuje.[30] Pisati ovako znači *prihvatati neprihvatljivu nemoć,* ali i *biti* neprihvatljivo: *osuđivati sebe na neprihvatljivost.* »Mali čovek« je neprihvatljiv. On je bez budućnosti. Nema testamenta kojim bi on bio zaveštan. I nije on samo žrtva Hitlera, u potpunoj svojoj nezaštićenosti o kojoj je Milivoje Ristić (posle jednog slušanja Hitlerovoga urlanja, preko radio-

[28] Ponekad, a naročito u pesmama *Balada o stenicama* i *Balada o mišu, mom drugu u palanci,* Ristićeva fraza tek jedva uznemirene monotonije, i koja traži senzaciju prisutnosti, kroz melanholiju prožetu lakom ironijom, *intonacijski* podseća na frazu Nikole Šopa *(Isus i moja sjena,* Zagreb, 1934), ali bez onoga dvopeva rezignacije i krotke, famulijarizirane religijske mistike »maloga čoveka« kome se, takođe, posvećivao Šop.

[29] Treba li ovde odati priznanje *policajskom instinktu* Milana (Bate) Jovanovića, cenzora u *Centralnom presbirou* (za vreme drugog svetskog rata uredniku nacističke *Obnove),* koji je zaplenio knjigu *Činovnik u palanci?* Na Ristićevo pitanje da li bi knjiga mogla da se, ipak, pusti, pošto bi se izvadile, iscepale nepoželjne strane, on je odgovorio: »Nije to u inkriminisanim stihovima nego u atmosferi cele knjige. (. . .) Nije važna ovde pesma, strofa ili stih nego cela atmosfera. To što knjiga govori u celini« *(Knjiga o činovniku u palanci,* str. 191—192).

[30] Kad god se ogrešio o ovo pravilo svoje poezije, M. Ristić gubio je i onu meru ubedljivosti za koju je bio sposoban. Čovek koji traži saučestvovanje demonstracijom sopstvene nemoći, na samoj granici ćuteće bezvoljnosti i ravnodušnosti, on ne može da bude pesnik saučešća govorom o drugome (takva je pesma *O životu i smrti Dragana železničara,* priča stihovana po modelu »socijalne« poezije), niti pesnik otvorene pobune, pa makar da se tu otvorenost umanjuje prenosno-ironičnim govorom, kao u pesmama *Razgovor sa pesnikom Đurom Jakšićem* i *Budućim pesnicima* (». . . Budući pesnici, što ćete sutra, prekosutra doći / bezazleni kao cvrčci, ptice i jaganjci, / naći ćete se na zemlji u mraku, mrkloj noći, / pa zato ako pokažete i malo talenta / podignite oko sebe debele zidove od cementa: / nemojte nipošto da pevate o duši, ljudima i nepravdi, / budući pesnici, budite racionalni, / nemojte nipošto da budete ponos nacionalni / posle svoje smrti«).

-aparata na baterije, u Despotovcu), govorio u pesmi *Testament činovnika u palanci,* govoreći kako zna kome da zaveśta izvore, ili svoje neispunjene želje, ali samo ne zna kome da ostavi svoje male ljude (»Samo vas, mali ljudi, nemam da ostavim kome, / vas kao jaganjce i kao voćke pitome . . .«): osim straha od života, koji hoće »malog čoveka« onako kako hoće umanjivanje (regresiju u infantilnost), i tiranije, koja se drži na »malom čoveku«, tog »malog čoveka« ništa i niko neće, onako kako niko neće (kako *ne može* da hoće) ono što je »malo«. Ni »mali čovek« neće »malog čoveka«: šta je »mali čovek«, u svome izrazu, ako ne pogruženost i turobnost onoga što je osuđeno da bude »malo« (i što se od gubljenja u sentimentalističkom samosažaljenju mora da spasava komikom, lebdeći između melanholije i komike, pa makar ona bila svedena samo na blago ironisanje, kao kod Milivoja Ristića?). »Mali čovek« je bez budućnosti onako kako je »malo« bez budućnosti.[31] »Mali čovek« može (kao u pesmama Milivoja Ristića) samo *da dirne,* u svojoj dirljivoj nemoći, ali on ne može *da obuzme:* nema poistovećenja sa »malim čovekom«, nema mogućnosti za stvarno prihvatanje nemoći, nego ima samo otpora njoj (pa makar se ovaj otpor izražavao i tek ovako, *drhtanjem,* kao ispod »male« fraze, malih ritmičkih intervala, »malog čoveka« *Činovnika u palanci):* emocionalna senzacija koju budi »mali čovek« nikada nije simpatija koja vodi u poistovećenje, nego je dvosmislena, duboko protivurečna: *simpatija prožeta odbojnošću,* i koja završava u odbojnosti. »Mali čovek«, onaj sa periferije subjektiviteta, duha i misli (onaj iz postojanja koji je moranje jer nije došlo do subjektiviteta, u kome prestaje moranje), osuđen je na periferiju duha i misli, na

[31] Pesma *Testament činovnika u palanci* jeste pesma anti-ratnog (i anti-nacionalističkog) defetizma, ali u doba Hitlera. Središnjem njenom stihu: »Samo vas, mali ljudi, nemam da ostavim kome« slede stihovi u kojima se slutnja agresije fašističkog zla prepliće sa ovim defetizmom: ». . . vas kao jaganjce i voćke pitome, / što ćete svuda da budete žrtve prvi, / što ćete za razne budalaštine hohstaplera / da se kupate u sopstvenoj, nevinoj krvi / i da čekate da vam nacija vrati uzete od zvera / oči, ruke, noge, grudi, rebra, zdravlje / i da vam mirom okiti poslednje uzglavlje«. U komentaru uz pesmu, Ristić kaže da je posle stiha koji završava: » . . . da vam nacija vrati uzete od zvera« stajalo: *Hitlera,* ali da je to, posle dužeg kolebanja, izostavio. Šta je, međutim, taj defetizam u doba Hitlera, ako ne, *objektivno,* njegova funkcija? I protiv koga se borio »mali čovek«, boreći se protiv Hitlera, ako ne i protiv ovoga defetizma koji se ovde iskazuje kao krajnji izraz njegovoga osnovnog osećanja sopstvene neznatnosti i nemoći?

ne-bitnost. Bitnost je vasionska, a ne »mala«; njoj se ne može da »ostavi« mali čovek. Ona ne može da ga primi, onako kako on nju ne prima. On je tuđe telo u tkivu čovešтva. Senzacije koje on budi ne probijaju površinu epiderma, kao i pesme Milivoja Ristića, koje izazivaju laku duševnu uznemirenost (i mogu suzom da zamagle oko), ali ostaju, zajedno sa tom uznemirenošću, u predvorju duha koji ne zaboravlja svoj zavičaj: nije li vasiona zavičaj »vasionskog trunja«?

Anica Savić-Rebac

Anica Savic-Rebac ostavila je iza sebe samo jednu zbirku pesama, *Večeri na moru* koja je, u času kad se pojavila (u Beogradu, 1929, u izdanju *Knjižare A. M. Popovića),* ostala gotovo nezapažena: njen intelektualizam, prožet tendencijom produžavanja helenske misli, i iskazan slobodnim stihom čija aritmija najčešće zavodi putem usiljeno stihovane proze, svakako je osnovni razlog što je ona ostala izvan vidnog polja kritike i bez odjeka drugih pesnika. Ali, pri tome previđanju ove poezije, previđen je i njen istorijski značaj. Njena *situacija* ostala je (do dana današnjeg, uprkos izvesnim težnjama da se interesovanje za nju oživi, i to sada upravo zbog njenoga intelektualizma) potpuno neodređena, pa čak, na neki način, i *krivotvorena.*

Tome je »krivac«, u najvećoj mogućnoj meri, sama Anica Savić-Rebac: pesnikinja zbirke *Večeri na moru* nije ispisivala godine ispod svojih pesama. Ona je pesnik *pod maskom:* tamo gde se u njoj vidi *poeta doctus,* jedan od najznačajnijih helenista srpske kulture, ona je, često, samo *devojčica,* tipičan primer »genijalnog deteta«, koja prevodi Šelija, Pindara, Kitsa, koja ima četrnaest godina (rođena je 1892) kada štampa u *Brankovom Kolu* pesmu *Pan* i pesmu pod naslovom *Renesans,* ili petnaest godina (1907), kad objavljuje pesmu *Šeliju, Sunce, Genije smrti* (!), i koja je sa sedamnaest godina već sva u antičkim temama: to su pesme *Omir, Praksitelesu,* koje će se kasnije, sa drugim sličnim pesmama, takođe naći u njenoj zbirci, bez ikakve izmene (najveća je izmena u tome što se u zbirci Omir zove Homer, a

Praksiteles — Praksitel). Kada Anica Savić-Rebac kaže, u pesmi *Praksitelu:*

. . . i sjaj mu
Božanska je maska na mračnome liku Beskraja,

onda to govori, 1909, sedamnaestogodišnja devojčica. A kada piše u mucajućem ushićenju (kome će se odazvati *Brankovo Kolo* 13 (26) decembra 1907, XIII, 51):

Najlepši ti je hram
u beskraju harmoničnom
Svetova, koji se kreću,
Ritama tih ostvarenih.
Među svetovima zelenim i azurnim,
Suncima na vrhuncu slave svoje,
I onima što lete na susret
Propasti i opuśćenju,
U svoj slavi opadanja,
Pevajuć' njemu pesmu o večnosti,
O večnom preporođaju,
A prolaznošću svojom su oni
Snivali, koji večnosti vode.

O bezdana Suštino,
O ti, koja si i život i smrt,
Iz koje se dižu, i u koju se vraćaju
Bogovi razni, te senke ljudskih snova.
O ti, u kojoj su jedno
I drhtavi list, i sila nadčoveka,
I Zevs i Prometej!
Ponos mi plamti u grud'ma što sam i ja deo
Velikog sveopšteg Tela, u kome su
Sva tela!

— onda je to stihovano *mucanje* o »bezdanoj Suštini« *govor petnaestogodišnje devojčice*. Ovaj »ponos« koji joj plamti (romantičarski) *»u grud'ma«* zato što je i ona deo »velikog sveopšteg Tela« artikulisaće se, kasnije, svakako, a njena osnovna poezija neće nastajati u težnji da se ovako, *neposredno,* stihuju ode u slavu »sveopšteg Tela«, ali u njoj, svejedno, neće biti više tela Anice Savić-Rebac nego u ovim stihovima. U ovo isto doba ona će pisati već svoju mističko-deskriptivnu poeziju,

zaustavljena pred pejzažima mora ili planinskih (alpskih) visova, pod snegom, ali zagledana, kroz sjaj koji ih obliva, i kojim oni kao da *sagorevaju,* u tu istu »suštinu«, kao u to isto »sveopšte Telo« koje je, međutim, nevidljivo, i koje svako mogućno telo (svakoga mogućnog bića i svake mogućne stvari) pretvara u prosti privid, u jedan trenutak sopstvene *emanacije.*

Vernost ovoj suštini, koja sve objedinjava, i koja se može doživeti samo kontemplativno-mistički, određena je već na samim počecima Anice Savić-Rebac, tako da je njen pesnički razvoj bio pretežno formalan, ali i onda često ne i očigledan: mnoge njene pesme, nastale u najranijoj mladosti, i pisane rukom »genijalnog deteta«, čak su značajnije od pesama koje je kasnije napisala. Otuda, izgleda, nije slučajno što ih je Anica Savić-Rebac, posle dvadeset (pa i više) proteklih godina, prihvatila unoseći ih u zbirku: ako može, očigledno, da se govori o slučaju odsustva samouvida (samo-kritičnosti), — i to kod ove pesnikinje izuzetnoga obrazovanja i povremenoga esejiste ne male lucidnosti, — to odsustvo kao da je samo *fatalnost odsustva stvarnijeg razvoja* »genijalnog deteta«: Anica Savić-Rebac »fiksirala« se na samim svojim počecima. Ona nije imala ni snage ni smelosti da napušta ono što je u međuvremenu stekla. Ako se njen slobodan stih, posvećen »bezdanoj suštini« (i *izazvan* njome), oslušne u prostorima kojima je odjekivao parnasovski dvanaesterac i jedanaesterac, on deluje kao jedan mali skandal; takođe i njen mistički intelektualizam, koji kao da je zahtevao ovaj slobodan stih, svojom izuzetnošću (bliski su mu samo mistički intelektualizam Dimitrija Mitrinovića i Svetislava Stefanovića, pesnika koji su slobodni stih prihvatili nešto posle Anice Savić-Rebac), *objektivno* predstavlja izraz nezavisnosti, čak potpunog ignorisanja vladajućeg duha u poeziji. U vreme estetskog ideala »savršene« forme Bogdana Popovića, utilitarističkog racionalizma Skerlićevog, Dučićevog artizma i Rakićevog »gordog« recitovanja »u kvrgama« pozitivizma, ovakve stihove mogao je da piše samo neko za koga oni ne predstavljaju, ni u najmanjoj mogućnoj meri, onakve autoritete (a najmanje neprikosnovene) kao za većinu drugih pesnika. Anica Savić-Rebac, između 1907. i 1911, jeste ovo »genijalno dete« koje, družeći se istovremeno sa Pindarom i sa Šelijem i Kitsom, ali ne manje i sa Verharenom (a takođe, najverovatnije, i sa Vitmenom), i čitajući tekstove na latinskom i grčkom isto kao i na engleskom ili nemačkom jeziku, sledi svoju zvezdu bezbrižno, i sa osmehom, bez osvrtanja.

Pa ipak, to je samo »genijalno dete«: ako ona nema autoritete u *Srpskom književnom glasniku* i na beogradskoj Velikoj školi, to ne znači da ih uopšte nema. Njeni autoriteti su u njenom najužem porodičnom krugu: iza ove pesnikinje iz *Brankovog Kola*, koja odstupa od Dučića i Rakića, jeste autoritet njenoga oca, dr Milana Savića, prevodioca Geteovog *Fausta*, prijatelja i branioca u to doba prezrenog i omalovažavanog Laze Kostića. Helenizam Anice Savić-Rebac pamti geteanstvo: »Što je najhelenskije, to je najgeteovskije: naučni duh i plastično viđenje, panteistička vera u imanentno božanstvo i etički ideal kalokagatona, slobodna ličnost i podređivanje opštim zakonima, humanost i najsavršenija ravnoteža između duha i čula. U ovome, dakako, nije cela Helada a ni ceo Gete: on nije obuhvatio Heladu mističnu i tragičnu, a nije u nju mogao ulivati svoja gotska stremljenja, i modernu osećajnost koja teži u bezgranično«.[1] To najhelenskije kao »najgeteovskije« pamti interesovanje Milana Savića za Getea, a u napomeni: da Gete nije mogao da »obuhvati« čitavu Heladu, posebno onu tragičnu i onu mističku, da nije mogao u nju da ulije svoju osećajnost koja teži beskonačnom, kao da se naslućuje Laza Kostić, i to upravo onaj iz poznih dana: oličenje usamljenosti, čoveka prezrenog jer je van aktuelnih tokova, ali i oličenje mističke univerzalnosti, »osećajnosti koja teži beskonačnom«, koja briše sve razlike između stvarnog i idealnog, između mrtvog i živog, pesnik mističke ljubavi *Santa Maria della Salute*, u carstvu »gde svih vremena razlike ćute«. Osnovna inspiracija ovoga, poznog, Laze Kostića, za Anicu Savić-Rebac bila je *danteovska*, i u tome smislu neo-platonski romantičarska, proširenje geteanskog helenstva otvaranjem helenskoj mistici, težnjom za beskonačnošću; kada Anica Savić-Rebac, znatno kasnije, bude pokušala da protumači Kostićevu ogromnu knjigu o Zmaju (koja je isto toliko polemička koliko i ispovedna), ona će Lazu Kostića iz *Santa Maria della Salute*, — te pesme pisane naporedo sa ovom knjigom o Zmaju, — da tumači u duhu tumačenja svoga oca, koji je ukazao na to da nije ni najmanje slučajno divljenje pesnika

[1] *Geteov helenizam; Južni pregled* 1933. god. VIII, br. 3. — Uostalom, iz ovoga geteanstva je i njena ljubav za Tomasa Mana, o kome je u nekoliko navrata pisala (v. posebno: *Tomas Man i Začarani breg, Strani pregled*, 1927, br. 1, i *Tomas Man — nekoliko crta za portre, Srpski književni glasnik* 1930, XXIX, 1) i koga je prevodila (v. njen prevod novela Tomasa Mana, u kolekciji *Strani pisci*, izd. *Narodna prosveta*, Beograd, 1929).

Santa Maria della Salute Zmajevim stihovima iz pesme *Bisenija* (iz *Snohvatica*): »Volim čekat u snu i na javi / Čekaću te s pelenom na glavi, / Sa pelenom na čelu ledenom«, ali tako što će naći da je Laza Kostić našao u tim stihovima i ». . . svoju čežnju za slivanjem ovoga i onoga sveta, *danteovski* rođenu iz neizlečne ljubavi«.[2]

Sasvim je verovatno da je ona tu, u poznome, »danteovskom«, Lazi Kostiću, našla osnovni podsticaj za svoja posvećivanja »svetlosnoj metafizici« srednjega veka, od svetoga Augustina do Bonaventure i Dantea, koji je video »svet kao postepenu emanaciju iz prasvetlosti«; tu je, možda, našla i osnovno usmerenje ka neo-platonskom romantizmu, ali ne manje i ka *Plotinu* i njegovome poimanju ljubavi koja je »čudo vizije, a u isti mah daje oči za saznanje«. (Nije li Laza Kostić za nju »proširenje« Milana Savića: povezivanje geteanske Helade mističkom težnjom za beskonačnošću, »danteovsko« produbljavanje Afrodite Harmonije?) Ljubav, koja sjedinjuje viziju i saznanje, duh poetski i duh spekulativni, mističko-romantičarska, neo-platonska ljubav »iznad života i smrti«, ljubav koja izaziva »čežnju i s ove i s one strane groba, traženje utehe u slici i u snu, oživljavanje mrtvog slikom čežnje i umiranje, ili u naručju drugog, ili od žudnje, ili samoubistvom. To su otvorene nedogledne perspektive duševnog života«,[3] kao u svetu Euripidovom, jeste ljubav Laze Kostića čija senka kao da leži na samome izvorištu Anice Savić-Rebac:

Na međi sna i života
Gde teku najgorče slutnje
Čekam te.

Heraklit (iz odlomka 54): »Nevidna harmonija jača je od vidne«,[4] — onaj iz učenja o transcendentalnoj (dvostrukoj) harmoniji, — duguje svoju aktuelizaciju, kroz duh ove pesnikinje, poznome Lazi Kostiću. »Svetlosna metafizika« srednjovekovlja takođe: Kostićeva opsednutost svetlošću, iskazana pesnič-

[2] *Laza Kostić kao tumač poezije Zmajeve; Srpski književni glasnik*, 1929, XXVIII, 3.

[3] U doktorskoj disertaciji *Predplatonska erotologija*, Skoplje, 1932 (povodom Euripida, str. 97).

[4] Na ovaj fragment Heraklitov ukazuje A. Savić-Rebac u *Predplatonskoj erotologiji*.

kim jezikom (pre svega u *Santa Marija della Salute),* a ne samo njegovim panestetičkim tumačenjem značaja svetlosti u slovenskim koncepcijama sveta,[5] jeste u korenu okretanja Anice Savić-Rebac »danteovskom«, srednjovekovnom, doživljaju helenstva.

Poezija ove pesnikinje je pre svega *poezija »svetlosne metafizike« neo-platonskog (i plotinovskog) mističkog romantizma:* ako je ona, kao što je već primećeno, pokušavala da oživi helenstvo najviše (i najubedljivije, uostalom) kroz srednjovekovnu misao,[6] to je bilo motivisano njenom žudnjom za apsolutnom, sveobjedinjavajućom ljubavlju (»na međi sna i života«), koja bi bila »i čovečanska i kosmička i put ka transcendentalnoj«, ali koja, međutim, ostaje trajno tuđa hrišćanskoj misli jer je mogućna ». . . samo u spekulaciji koja se razvila iz panteističkog gledanja na svet, dok bi u vezi sa religijom vansvetskog boga bila psihička nemogućnost«.[7] Tu je, u ovom fragmentu iz njenih izučavanja predplatonske erotologije, u stavu samo formalno naučnički objektivnom, bezlično-nezainteresovanom, sav duhovni program Anice Savić-Rebac, a samim tim i zasnova čitave njene poetike.[8] Sveobjedinjavajuća, čovečansko-kosmička (»sušta-

[5] *Osnova lepote u svetu s osobitim obzirom na srpske narodne pesme,* *Matica srpska,* Novi Sad, 1880.

[6] v. Slavko Leovac, *Helenska tradicija u srpskoj književnosti XX veka,* izd. *Veselin Masleša,* Sarajevo, 1963.

[7] *Platonska i hrišćanska ljubav; Letopis Matice srpske,* 1936, CCCXLIII, 1—2.

[8] Njena nauka i njena poezija, dok su tekle uporedno (do tridesetih godina, ali i kasnije, pošto je Anica Savić-Rebac prestala da objavljuje pesme, sve do epohe posle drugog svetskog rata, određeno: 1945), čine suštastveno jedinstvo: nema nikakve sumnje da je platonski i neo-platonski mistički romantizam njene poezije savršeno duhovno i duševno sinhronizovan sa njenim tumačenjem predplatonske (ali i platonske) erotologije, koje je besprigovorno u znaku neo-romantičarskog shvatanja helenistike dvadesetih i tridesetih godina (»I odatle, valjda, u njenim radovima — čak i onima što ih je pisala kao profesor latinskog jezika i književnosti na Univerzitetu u Beogradu — ima ustreptalosti i strasti, jer ona nije pisala s naučničkom ambicijom da bi nešto istražila ili akademski raspravila, nego da bi, kao pesnik i čovek koji nešto misli, rešila prvenstveno neki svoj problem«, — Predrag Vukadinović, pregovor u knjizi eseja Anice Savić-Rebac *Helenski vidici,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo LIX, br. 400, Beograd, 1966.) Tek posle drugog svetskog rata Anica Savić-Rebac pokušala je, prilagođavajući se opštim stremljenjima kulture, da se posveti izučavanju *materijalističke* klasike, u prvome redu prepevom i komentarisanjem Lukrecijevog dela *De rerum natura (O prirodi stvari,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1951), u *Antičkoj estetici i nauci o književnosti,* koja je ostala nedovrsena (uvod stampan u *Novoj misli,* br. 5, maja 1953, god. I, br. 3; najveći deo rada u *Živoj antici,* 1953, godište III, 1—2), i, osim u nekim manjim radovima, — (kao u napisu *antička demokratija i socijalni problemi, Živa antika,* 1951, III, 1—2), u šapirografisanim skriptama za studente, *Rimska književnost* I—II, 1947. To je epoha u kojoj je ona govorila o Šeliju kao pesniku socijalizma (na *Kolarčevom narodnom univerzitetu,* aprila 1945; neštampano).

štastvena«) ljubav, koja je mogućna samo u ovoj spekulaciji iz panteističkog gledanja na svet, jeste sustastvo, sámo jezgro, pokretačka sila i ideal njene poezije kao poezije *spekulativno-transcendentalističkog panteizma,* ili kao poezije mističko-idealističke, *svetlosne* deskripcije: »na međi sna i života«, Anica Savić-Rebac je na međi polja sveta i »zlatnih polja« što izvan sveta zvone,[9] ili na međi vidne i nevidne harmonije i, kroz sve to, *na međi spekulacije i emocionalnosti.*

[9] U pesmi *Madona* (iz 1926). — To je pesma kojom se Anica Savić-Rebac najviše približila hrišćanstvu, ali uistinu ostajući, i tu, izvan njega, onako kako je, uvek »na međi« svoga panteizma, ostajala *između* sveta i boga: njena Madona je *Madona sveobjedinjavajuće lepote,* one iste, uostalom, koja se javlja i u njenoj pesmi *Maris stella (Srpski književni glasnik,* 1922, VI, 2), toj molitvi zvezdi morskoj koja izvire iz doživljaja čisto estetskog. Prvi deo ove pesme je deskripcija (Venecije — one Kostićeve?), u stilu panestetizma: drugi deo, i kraći, jeste *neposredno* obraćanje Anice Savić-Rebac zvezdi mora, molbom za spas: »Spase što ničeš iz bede! Svetlosti što ničeš iz tame! / O čuj sad i mene! Ja ništa, / Ništa pred tobom nemam do kolena oba svijena / I molitvu srca u grču. / Ja vere nemam ni kao gorušičino zrno — / Ja vere i ne želim! No moja te kolena mole, / Moli te grč moga srca: / Otkloni crnu buru, jedina zvezdo mora! / Smiluj se, majko sveta, groznici mojih misli«. To je *molitva bez vere,* molitva estetskog panteizma, molitva »na međi« estetskog ushićenja i egzistencije, molitva »na međi« deskriptivno-posrednog govora prvog dela *Maris stella* i neposrednog govora njenog drugog dela; ali Anica Savić-Rebac je retko ovako (kao u ovoj pesmi) prekoračivala među između posrednog i neposrednog govora: njena vera nije *neposredna* vera u dobrotu, kao što ni ta njena dobrota nije neposredno data: jedina vera za koju ona zna jeste *vera u imanentnu dobrotu lepote,* kao u spas imanentan lepoti. Spas što »niče iz bede« jeste »svetlost što niče iz tame«: *maris stella,* lepota (iz prvoga, i daleko većeg, lirsko-deskriptivnog dela pesme): »Leluja se preda mnom tama. / No šumna me ne plaši noć duboka ni neobuzdani / Vetar što seje bele cvetove po moru: / Sad znam da u svakome trenu / Ti lebdiš nad tamnim kutom duše gde molitve snuju, / K'o zvezda u dnu vidika nad vodama prepunim tajne«. *Maris stella* je »Levkotea s velom spasenja«, »Nausikaja večnih obala«: ona što je »privučena dusinom čežnjom da sfernih dalekih koluta / Blista usamljena kap nebesne neme dobrote«. To je *dobrota koja blista u nemosti.* »Nebesna nema lepota«: čežnja za spasom u lepoti u ovome odsustvu »vere«. Može se tu reći, u znaku orfičko-pitagorejskog duha: »Ja znam da postoji reč neizrečnoga / I mera bezmernog i zemlja bogova« (u pesmi *Tenerifa),* zato što je jedina »reč« na ovoj međi sna i života, vansvetskog i sveta, »reč neizrečnog« — reč vere u imanentni smisao, a ne u smisao koji se dâ izreći, — jedna *imanentna »reč« ove »imanentne« vere,* ali koja i jeste i nije: to je vera onoga koji kaže: »Ja

Njen pejzaž jeste rađanje idealnosti u realnosti, ali ne manje i osećajnosti u spekulaciji: on nije ni pejzaž realan, ni pejzaž dosledno irealan, kao što ni Anica Savić-Rebac, koja pokušava da se nađe u tom pejzažu »svetskoga boga« (u njemu, koji nije ni svet, ali ni van-svetski bog, nego bog u svetu, i svet u bogu), nije ni u naglašenoj osećajnosti ni u intelektualnosti koja bi se sasvim otela od osećajnosti. Njene vizije, tražene na ovoj međi, jesu *vizije u saznanju,* ili intelektualizovane vizije, a njen panteizam jeste, van svake sumnje, *»emanativni panteizam«.* Osnovne dve boginje Anice Savić-Rebac su *Uranija,* boginja neba i svetlosti, kojoj se ona stihom nije molila, ali koja je na svakom njenom putovanju kroz pejzaže sveta, i *Afrodita,* koja je »večna putnica kroz sve svetove«, ona što svetlošću prosijava svest i san, »vezom tajanstvenom drži život i smrt«, kao »nesito sunce« upija se u »sve magle i sva prostranstva«, sija plamenom iz svakog predmeta«, i kojoj se ona molila *sa ogledalom* »spremnim u najtišem bezdnu duše«:

Zasijaj i meni! . . .

. . .

Ogledalo držim ti spremno u najtišem bezdnu duše;
Već tvoj u njemu sniva lik k'o dalek plam.
Hodi! Sve međe pred tobom se ruše, vekovima se igraš dugim,
Kad trenucima sahnu daljine od zvezde do zvezde, od duše do duše.

O spusti ko most preko ponora mračnih
Plamenu svoju dugu napokon do praga moje samoće.

(Safijska oda, 1920). Svaka pesma Anice Savić-Rebac jeste, u sustini (i onda, dakle, kada nije to i formalno) ovakva molitva sa ogledalom u duši, molitva za svetlosno premošćenje ponora,

vere nemam . . . ja vere i ne želim«, ali koji je *ipak na kolenima,* u molitvenom stavu. To je molitva bez vere: ako drugi, završni deo pesme *Maris stella,* u kome ima nečega molitveno-himničkog, što se otelo od novoromantičarskog deskrptivnog »klasicizma«, od spekulacije zadržane u sferi duševnog mutnog kretanja, odstupa od uobičajenog načina pisanja Anice Savić-Rebac, on je eksponacija osnovnog psihičkog i moralnog stava ove pesnikinje koja je, na međi sna i života, uvek i na međi lepote i spasa ali i na međi molitve i vere. Svaka je njena pesma uvod u molitvu (ali i *molitva odložena),* na granici vere, ali koja je, takođe, »odložena«: odlaže je sama ova granica između sna i života, ova *svetlosna lepota* koja je »spas« po sebi, koja pojačava nagon vere ali ne dozvoljavajući mu da dođe do »reči«, do racionalne kristalizacije, do doktrine. Anica Savić-Rebac nije pesnik hrišćanstva, nego pesnik lepote kao apsolutne harmonije, koja je podjednako i iznad pojavnog sveta i iznad sveta doktrine. Njen misticizam je misticizam apsolutne lepote kao »reči neizrečnog«.

molitva »na međi«, u snu o svetlosti kao mostu koji pobeđuje ponore u svetu i ponore u vremenu, ponore između čoveka i sveta, *ponore samoće.* To je uvek isto traženje »prvog sunca naše ljubavi«, onoga koje »u struje slasti je stopilo smrt / A život u zvezdanu večnost uplelo«,[10] i uvek svitanje (i usred noći), kao »mutna unutarnja vatra iz dubina«[11] koja, međutim, traži svoj *ekvivalent* u vatrama (u sijanjima) fizičkoga sveta. Ta mutna vatra iz dubina projektuje se u svet, mešajući se sa njegovom svetlošću (i nalazeći hrane i podsticaj u njoj), tako da u ovoj »dvostrukoj harmoniji«, »na međi sna i života«, uvek kao da vreba neka *melanholija,* deo duševne i duhovne razdrtosti između »radosti na zemlji« i »nadzemne radosti«: »Tužna sam što na zemlji nema radosti koja me mami, / Tužnija što još ne mogu živeti tek o nadzemnoj radosti«.[12]

»Na međi« između zemaljskog i nadzemaljskog (idealnog), Anica Savić-Rebac je na međi između radosti i žalosti, između zore nade i smiraja sećanja, u melanholičnosti duha »međe«, panteističke nerazrešenosti između sveta i boga (zemaljske i nadzemaljske radosti). Njen panteizam je melanholičarski; to je panteizam koji nikada neće doći do pune (a sanjane) radosti, panteizam sa ove »međe« subjektivnog i objektivnog, idealnog i stvarnog, svetlosti duha i svetlosti sunca, ali i na međi »preživljenog« i »sanjanoga«, u nekakvome *sagorevanju* u kome je uništena (u kome kao da je pre svega »spaljena«) mogućnost razlikovanja između stvarno-doživljenog i snevanog, u kome je ova pesnikinja dolaziла samoj sebi kao Gvido Kavalkanti, pokušavajući da progovori i njegovim glasom: »Med zorom nade i smirajem sećanja / Sreća mog sna mi sja sa zenita / . . . / . . . ceo mi život sja, sagoreva / U jednome večnom letu / — proživljenom, ili tek sanjanom? Ne znam«.[13] Ona će reći:

. . . moram
Pognuti glavu pod mećavom zvezda sjajnom i teškom

(Istine, 1911), ali njega glava pognuta je, uistinu, samo nad ogledalom spremnim, vazda, »u najtišem bezdnu duše«, nad

[10] *Staze, II*
[11] *Svitanje; Budućnost,* 1919, I, 5.
[12] *Melanholija; Brankovo Kolo,* 1911, XVII, 18.
[13] *Pesma Gvida Kavalkantija; Književni Jug,* 1919, god. 2. knj. III, br. 11—12.

ogledalom koje je, kao i njena pesma, *bez zvuka*, ali koje kao da ovu »mećavu zvezda sjajnu i teŝku«, tu *svetlosnu mećavu pokušava da preobrazi u muziku čovečansko-kosmičkog jedinstva*, kao muziku koja će da transcenduje stvarno u idealno (ali u okvirima stvarnoga), kao svet u boga (ali u svetskoga boga panteizma). Ako je *Šeli* pesnik koji je na nju očigledno najsudbinskije uticao,[14] to je očito zato što je ona, uzdižući ga obožavanjem do ranga majstora duševne muzike svemira,[15] našla u njegovom univerzalizmu,[16] koji podrazumeva, uistinu, »oslanjanje na pokretnu i neodređenu mapu neba«,[17] neiscrpno vrelo podsticaja za ovu svetlosnu muziku koja treba da izmiri vidnu i nevidnu harmoniju, ali time što će da *prozračuje* i idealizuje sve vidno, *rastvaranjem* čvrstih oblika materijalnog sveta, naglašenom sklonošću ka pejzažima mediteranstva, mora, ali, ne manje, i alpskih planinskih visova i »lednika«,[18] gde je ta svetlost na jedan istina drugačiji ali nesumnjivo moćan način takođe jemstvo prodora irealnog u realno, nematerijalnog u materijalno, i zbog toga jemstvo sjedinjavanja, neo-platonske »svadbe« neba i zemlje. Šelijev romantičarsko-mistički panteizam, koji apstrahuje svet, *muzikom svetlosti*, odjekuje u njoj kao produženje neo-romantičarskog platonizma, kao liriziranje »danteovske« svadbe neba i zemlje (oslobođene od težnje neposrednog metafizičkoga govora): »muzika sfera«, iz kosmizma nešto kasnijega Dimitrija Mitrinovića i iz poezije Svetislava Stefanovića, — najpre najčešće u obliku soneta, a zatim (i *posle* Anice Savić-Rebac, i u slobodnome stihu), — jeste ova ista »muzika« svetlosti: njen »hod« je ». . . neizrečni hod, / *Svetlosni hod po nekoj stazi nedoglednoj«.*[19]

Svadba neba i zemlje Anice Savić-Rebac jeste svadba subjektivnog i objektivnog, ali *uvek u svetlosti:* ovoj svadbi

[14] Još 1907, objavila je, u *Brankovom Kolu*, pesmu *Šeliju*.

[15] »U zvucima nebesa drŝću širom. / Muzika duše njegove jedine / Treperi još svemirom« *(Toskanska elegija; Srpski književni glasnik*, 1922, VII, 3).

[16] V. njen članak *Šeli i univerzalni lirizam, Srpski književni glasnik*, 1929, XXVI, 7. (Ne mnogo pre toga objavila je, u *Glasniku* takođe, 1924, XI, 4, prevod Šelijeve pesme *Oblak.)*

[17] Miodrag Pavlović, *Anica Savić-Rebac*, v. u knjizi *Osam pesnika*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1964.

[18] To je istaknuto i naslovima pojedinih ciklusa zbirke: prva dva ciklusa zovu se: *Večeri na moru* i *Dan planina*, a poslednji *Južni triptih*. (Ostali ciklusi su: *Osmejak Helade, Colloquia intima, San i večnost, Lucifer.)*

[19] *Pesma Suncu na ishodu* (iz 1928).

svetlost neumitno »kumuje«, — ona je ta koja povezuje nebo i zemlju, idealno i realno (ali, istovremeno, i intelektualno i osećajno). Svetlost rastvara granice u fizičkom svetu, granice između unutraŝnjeg i spoljaŝnjeg, ali linijom deskripcije na ovoj »stazi nedoglednoj«. Sve kao da odlazi, nezadrživo, u nedogledност; sve se *rasplinjava:* i oblici sveta, i osećanje sopstvenoga *jastva*, i sama vizija, *ali i tekst*, u deskripcijama ovoga *emanativnog panteizma* koje su bez nužnog minimuma koherencije, a u ovom »svetlosnom hodu po nekoj stazi nedoglednoj« gubi se i Laza Kostić. Ona se odvaja od njega, nepovratno, u ovome pseudo-deskriptivnom (i nužno melanholičnom) svetlosnom panteizmu, tu gde se, u stvari, odvaja od tragičnog misticizma. U misticizmu Laze Kostića izvanredno je naglašena tragičnost: u osnovi njegove univerzalno-mističke harmonije jeste iskustvo krajnje tragičnosti živo-dijalektičkog »ukrŝtaja«, borbe »suprotica«, življenje dijalektičkog načela, *razjarivanjem* suprotnosti uma i bezumnosti, haosa i harmonije, čulnosti i spekulacije, tame i svetlosti, pa čak (u pozno njegovo doba) i seksualne gladi i njenoga idealno-mističkog zadovoljenja, sublimacijom (kroz stradanje, patnje) Seksa u sveobjedinjavajući Eros. Anica Savić-Rebac je beskrajno daleko od svake čulnosti, a ne samo od ove, neuobičajene, Kostićeve, ali (zbog toga) i od njegove tragičnosti: dok je Laza Kostić nadzemaljsko živeo kao stvarno (i mrtvo kao živo), ona je živo živela kao nadzemaljsko: u njenoj svetlosti, i kada je podnevna, uvek ima nečeg *mrtvačkog*, avetinjskog. U njenome misticizmu nema ni čulnosti ni tragičnosti: *slobodan stih*, za koji je ona, najverovatnije, našla podsticaje kod Verharena,[20] ide iz ove njene nemoćne čulnosti i, pre svega, iz ove *netragičnosti njenog misticizma*, iz ovoga rastvaranja i rasplinjavanja i sveta i sopstvene čulnosti, iz ove svetlosne dekoncentracije, i anti-tragične dematerijalizacije, iz ove mistič-

[20] Prevod njegove pesme *Svetina* štampala je u *Brankovom Kolu* (1908, XIV, 12), u sazvučju sa pseudo-aristokratizmom većine tadaŝnjih srpskih pesnika, ali pre svega u osećanju da Verharen produžuje i obogaćuje antiku »severnom, varvarskom lepotom« (u članku *Emil Verharn — Emile Verharren, Brankovo Kolo*, XV, 1909, XV 3), kao pesnikinja koja je tražila, i sama, helenstvo i na alpskim visovima, a ne samo na moru. [*Demokratski* i »kosmički« Vitmen, o kome je takođe pisala, o njegovoj stogodišnjici, u *Književnom Jugu* (1919, knj. IV, br. 2—3), uticao je na njeno opredeljenje za slobodan stih, kao i u slučaju većine drugih pesnika istog vremena (u prvome redu Dimitrija Mitrinovića, ali i Iva Andrića).]

ke idealnosti koja ne samo što nije *izborena* u stvarnosti, nego je protivstavljena njoj. Anica Savić-Rebac, u svome *kontemplativnom* misticizmu, duboko je *pasivna:* ako njena deskripcija ne ponavlja objektivizam Vojislava Ilića, — linijom otuđujućeg samoobjektiviranja, kada se Ja kazuje stvarima, ali tako da, istovremeno, *iščezava* u njihovoj objektivnosti, *gasi se,* — nego predstavlja izraz krajnje, »platonske«, idealističke, subjektivacije sveta, ona je, svetlosnim *opriviđenjem* sveta, *poništavanje i sveta i svakog intenzivnijeg odnosa sa njim,* i u njemu, a pogotovo svakoga sukoba, svake tragičnosti. Svetlosno-mistička deskripcija Anice Savić-Rebac je ne-tragična i protiv-tragična. To nije mističko jedinstvo izboreno kroz tragediju, nego protivstavljeno, apriorno, i u velikoj, neizlečivoj *slabosti* Anice Savić-Rebac, u njenoj dubokoj neodlučnosti i nesmelosti, na međi sna i života«, svakoj tragediji.[21] To je hod u nedogledno kao u

[21] Kod Laze Kostića tragedija prethodi svetlosti, smrt besmrtnosti, pad uzvišenju; kod Anice Savić-Rebac upravo je sve obrnuto: besmrtnost prethodi smrti, uzvišenje padu, mističko jedinstvo tragediji i, uvek, intelekt iskustvu. Kostić je iz romantizma išao u helenstvo, iz dijalektike u misticizam; A. Savić-Rebac išla je, opet obratno, iz susreta sa helenstvom u mistički romantizam.

Kostić iz života ide u intelekt, i iz intelekta u život: to je jedno *strujno kolo bez prekida;* Anica Savić-Rebac iz intelekta ide u život (u stvari: *pokušava* to). Postoji *tragedija* Anice Savić-Rebac: to je tragedija »genijalnog deteta«, čiji neuobičajeni, i neprestano podsticani, intelekt, kao da, — u nesrazmeri sa psihičkom zrelošću, — apstrahuje svet, onemogućavajući svaki dublji psihički razvoj u živom egzistencijalnom prostoru. Anica Savić-Rebac do kraja je nosila u sebi jednu neizmenljivu, vanredno senzibilnu, izuzetno inteligentnu, ali »apstraktnu« devojčicu. Čak i tamo gde ona, poredeći Lazu Kostića sa Zmajem (u već navođenom članku u kome se sreću dva njena oca: Milan Savić i Laza Kostić), govori o njemu kao o pesniku *»duhovne duše«* (odnosno pesniku *»umnog* ognja i ‚selenskih studi', strasne misaonosti i nedoglednih horizonata (. . .) koji nije *zatvoren u život«),* za razliku od Zmaja koji bi imao da bude pesnik *»životne duše«,* kao da može, sasvim jasno, da se ugleda ova devojčica zbog koje Milan Savić napušta Novi Sad i vodi je u Beč, na studije helenistike (kod L. Rademahera), da bi se sav posvetio njenom obrazovanju. Ovo odvajanje »duhovne duše« od »životne duše« ne samo što previđa *krv i meso intelekta* Laze Kostića, — ono, uostalom, što je u Kostiću najznačajnije (i što će, kasnije, pokušati da sledi Vinaver: ne toliko Kostićeve ideje koliko *kostićevsko* dramatično življenje ideja, Kostićevu *dramatizaciju intelektualnosti),* — nego je odvodi i do izraza *»zatvoren u život«.* Duhovna duša bi imala da bude provaljivanje zidova života, i kao takva ona je, van svake sumnje, duša mističkog esencijalizma, ali i duša odbijanja života. Kostićev pozni misticizam je *životan,* u najneposrednijem smislu te reči: on ide iz Kostićevog nemirenja sa smrću, ali ne samo voljene žene, Lenke Dunđerski, nego i svoje sopstvene: misticizam Kostićev pamti njegov

van-tragično: »Noćas su nam zvezde bliske kao cveće«,[22] ali zato sto je cveće udaljeno, — cveće Afrodite koja ovde, kao »hipostaza« apsolutne Harmonije, izvodi iz sveta u apstrakciju. Nije samo »u Tebi (. . .) Harmonija poštovana kao hipostaza Afrodite«,[23] nego i u Anici Savić-Rebac: ona odviše poštuje Harmoniju da bi joj bila verna, ona je odanošću izneverava, apstrahujući je iz sveta putem apsolutne svetlosti. Ona je, svakako, naslutila, i na izvorima života i na izvorima antičke tragedije, da *»strašna harmonija oružja priziva čudo«,* pa je čak poverovala da je u ratu najvisi mir i da, otuda, postoji »ona strana skrivena duša / U nama što nesreću voli«, dusa ove »strašne harmonije oružja«, kada se javlja

. . . čudo najmanje čekana sjaja —
Jer se u trenu tom
Munja rata dok nebo i zemlju spaja.
Ukaza u daljini
Polje što sija k'o istok sunca
Od krvavih kapi i zlatna zraka,
I istok sunca što sija k'o polje
Od zlatna klasja i krvava mraka

(Čudo).[24] Ona je naslutila: da je čudo u neočekivanosti, da mora biti neočekivano, jer je čudo protivurečja, ili, čak, i sama ova protivurečnost, kao ova »strašna harmonija oružja« ili ova

»mistički brak«, ispunjen izvanredno nabujalom, predsmrtnom *seksualnošću,* sto se neporečno vidi ne samo u dnevniku (na francuskom jeziku, sitnim slovima) koji je on ostavio iza sebe, nego i u samoj *Santa Maria della Salute.* Misticizam Anice Savić je »intelektualan«: misticizam intelekta izuzetog iz života, misticizam »duhovne duše« koja je *zatvorena u intelektu,* i koja je zbog toga *bez razvoja.* [Tako je, valjda, i prestala da piše pesme, posvećujući se isključivo naučnom radu i prevođenju. Kruna njenog prevodilačkog rada, jedinstveni, neuporedivi podvig izrastao iz izvanrednoga znanja ali i iz njenoga samopregora pesnika u sebi, jesu prepevi Njegoševe *Luča mikrokozma* na nemački i engleski jezik; umrla je, međutim, a da nije videla štampane ove svoje prevode. (U Sjedinjenim Američkim Državama je objavljen prevod *Luče* 1955.) — Takođe je prevela i četrdeset pet narodnih pesama iz narodnooslobodilačke borbe, *Songs and poems of the Partisans. Folk-poetry from Yugoslavia 1941—1945.* ali ni ovo delo nije videla štampano.]

[22] U pesmi *Put* (iz 1920).

[23] *Predplatonska erotologija*

[24] *Brankovo Kolo,* 1908, XIV, 51—52.

»munja rata« koja »nebo i zemlju spaja«. Sjaj je sjaj čuda, ili sjaj objave ovoga protivurečja, objave neočekivane (ne postoji očekivano protivurečje, ni očekivano čudo: protivurečje je negacija očekivanog, u njemu samome, ono je čudo jer je izobičajavanje). Ali, svetlost Anice Savić-Rebac nije ovo »čudo najmanje čekana sjaja«, jer je to jedna *čekana* svetlost (jedan *čekani* sjaj): to je svetlost *pre* protivurečja, i *bez* protivurečja.

To je *Afrodita bez iskustva »strašne harmonije oružja«*, harmonija bez »munje rata«; tu nema onoga Praksitela, koga je ona videla još 1909:

Na oživeloj tami
Sija nebeski mramor umetnosti, i sjaj mu
Božanska je maska na mračnome liku Beskraja

(u pesmi *Praksitelu),* jer nema ovoga »mračnog lika Beskraja«, nema mraka Beskraja jer nema konkretno-egzistencijalnog postojanja u kome je jedini »mrak beskraja«, nego ove umetnosti kao »božanske maske« ne-tragičnog, i van-tragičnog. To nije misticizam kroz tragediju, jedinstvo kroz slom, nalaženje kroz najžešći sukob »suprotica«, kroz duševni (i fizički, takođe?) najkrvaviji mogućan kostićevski »ukrštaj«, nego, naprotiv, misticizam koji odbija tragediju i koji je, u svojoj netragičnosti i protiv-tragičnosti, i »kontemplativan« i deskriptivan. Nešto uvek apriorno, i u toj svojoj apriornosti uvek prvenstveno *idejno,* racionalno; ne intelektualnost u življenju intelekta, nego *intelektualnost umesto življenja,* i protiv njega: u stvari jedan *intelektualizam kao neučešće,* kao pokušaj zamene egzistencije intelektom, kao odbijanje drame intelekta i neposredno-egzistencijalnog.[25] Sukob intelektualnog i konkretno-egzistencijalnog tu

[25] Otuda poezija Anice Savić-Rebac traži inspiraciju u poeziji i umetnosti, i to u prvom redu antike i renesanse. To su, osim stihova posvećenih Šeliju, pesme *Praksitelu* (1909), *Omar* (1908), *Momenti iz Odiseje* (1910), zatim *Dante u Apeninu, Joffroy Rudel* (1918), stihovi čije su »teme« *Gentile da Fabriano, Giovanni Bellini, Pesma Gvida Kavalkantija* (1919), *Gete na Bremeru* (1927). Reminiscencije iz kulture javljaju se, povremeno, i u drugim njenim pesmama. To je neka vrsta liriziranja erudicije, svakako izraz nastojanja da se esejistička mimeza, dovedena do vrhunca proživljavanja svog predmeta, iskaže lirski, saživljavanjem sa njim, ali ne manje je ova *aktivna erudicija i izraz jedne pasivnosti koja pokušava neposredno iskustvo egzistencije da posreduje kulturom.* Ako se, u ovakvim pesmama (a posebno u nekim stihovima *Dante u Apeninu* i *Gete na Bremeru),* oseća intelektualna lucidnost, ta lucidnost je bez

gotovo da uopšte i ne postoji: u svome nastojavanju da oživi antiku, ona je neuporedivo više apstrahovala, u ime ideja antike, svoj konkretni životni prostor, nego što je taj prostor rasvetljavala ovom idejom: kada ona napiše da je more, »crno i zagonetno (. . .) kao ogromna klonula senka Homera«, ili: »Mračno more, veličanstveno kao epopeja«, onda je Homer i »epopeja« ne približavaju moru, nego udaljavaju od njega.[26] Njena *magia naturalis,* kao svadba neba i zemlje, ili kao »sveta svadba prirodnih sila, u vezi sa kosmičkom harmonijom«, negde »po sredini između spekulativne i afektivne«,[27] u stvarnosti se iskazivala kao san o svadbi intelekta i konkretno-egzistencijalnog iskustva (»nebesnog mramora umetnosti« i »mračnog lika Beskraja«), ali koji se završavao razvenčavanjem od tog iskustva: ona se razvenčavala od sveta; helenstvo njeno je između nje i sveta, ali i između nje i poezije. Ono je jedan *koncept,* koji je ona htela da živi umesto života, nastojeći da mu se sva saobrazi.

Helenstvo je velika, ali kobna ljubav Anice Savić-Rebac: ljubav koja izuzima iz ritmova postojanja i sveta, koja zavodi u aritmiju na svakoj ravni: i na ravni psihičkoj i na ravni jezičkoj. Jedna idealna harmonija koja se protivstavlja svetu i koja, još fatalnije, *izuzima* iz sveta, posvećujući, paradoksalno ali neumitno, *bezizglednoj disharmoniji.*[28] Ima nešto *izmešteno* (nekomuni-

poetske snage. Odsustvo snage je ovde poreklom iz intelektualizma. To je umetnost koja nema snagu jer se rađa nekom vrstom partenogeneze, što je shvatila, uostalom, i sama Anica Savić-Rebac: »Umetnost ne sme biti sama sebi inspiracija. To oduzima umetniku i umetnosti životnu snagu. Ja sam to iskusila« (u pismu Milanu Kašaninu, 1919: v. Milán Kašanin, *Susreti i pisma, I: Anica Savić-Rebac; Letopis Matice srpske,* 1970, CDV, 6).

[26] Na ove primere ukazuje i M. Pavlović (u navedenom članku): »Nema tu onog verdzvertovskog, skoro savršenog prožimanja prizora iz prirode, u svojoj konkretnoj određenosti, i stanja svesti u živosti njenog realnog trenutka. Opažanje konkretnog u prirodi kod Anice Savić nije dovoljno precizno i snažno, kao ni kod Šelija, a duhovna strana je više eruditna nego lična. Ona klasicističku tematiku prebacuje u romantičarski emotivni sistem, u postupak romantičarske pesničke škole«. (Tako se u zimskoj noći javlja »velika senka kao utvara Osijana«, u pesmi *Zimnja noć, Brankovo Kolo* 1908, XIV, 50.)

[27] *Predplatonska erotologija*

[28] I to sve do bezizgledne tragičnosti. Možda ovde negde, u suočavanju sa ovom vantragičnom, apsolutnom harmonijom (ili Afroditom, kao njenom hipostazom), ali koja je *jemstvo* tragedije, biograf Anice Savić-Rebac dobija pravo da govori: pošto je izgubila voljenog čoveka, Anica Savić-Rebac izvršila je samoubistvo (7. oktobra 1953); »Pesnik i naučnik Anica Savić-Rebac volela je

kativno, neadaptabilno) i u osnovnom stavu Anice Savić-Rebac i u njenom jeziku: kao neka kob neučestvovanja, i nepodavanja, u uplašenosti, kob stakla, loma i sloma. Nešto nepokretno i ukočeno, u suštini neživotno, nešto što izuzima iz sveta, nešto što njen ritam ne uspeva da dovede u vezu sa ritmovima sveta i postojanja. U jednom času, u pesmi *Staze,*[29] Anica Savić-Rebac prošaptala je:

Hoće li svet da me primi natrag,
posle ljubavi tvoje?

Ali ovo pitanje kao da je mogla da postavi pre svega samom svom helenstvu (svome neo-platonskom Erosu, Afroditi, apsolutnoj harmoniji): posle »ljubavi« ovoga helenstva, svet je nije primio natrag, ali ne zato što više nije »hteo« nego *zato što više nije postojao.* Anica Savić-Rebac ga je apstrahovala. Ona ga je razvejala svetlošću idealnosti, harmonije »nevidnog«:

Tiho u zlatnome miru sužavahu se prstenovi dana,
U purpurna tonjahu mora večernja;
Opalni blagi žar jesenjih zalazaka,
Drhtaji bleda purpura u lišću i u poznom grožđu,
Najnežniji plam razliven po nebesnoj pučini mlečnoj:
Talasi i vetri i buktinje boja,
Polako je leglo sve u najdalji najtiši sunčani zaton — da
najzad iz tame
Blesne u dnu nebesa obrtnika tajanstveni duh

Tišina neba se penje kao strmen zid.
No negde daleko kroz krajeve strane
I ravni beskrajske razleže se srebrna jeka oružja
A štitovi zveče u plesu mađijsku:
To svetlosni dusi što čuvaju život međuzvezdani

antiku svim svojim srcem i bićem. Avaj! Možda ju je i suviše volela, ili odveć volela njene tragične uzore! Poslednjih dana pred smrt citirala je prijateljima Seneku; a u svojoj predsmrtnoj beležci zapisala: ‚Ovo što činim, činim iz uverenja i u punoj lucidnosti intelekta i volje. To uverenje da život nije vredan življenja ako izgubimo najdraže biće poniklo je takoreći zajedno sa mnom, razvijalo se naročito pod uticajem antičkih shvatanja o samoubistvu i postalo jedno od odrednica moje životne koncepcije, od organskih zakona moje prirode« (Miroslav Marković, *Dr Anica Savić-Rebac; Letopis Matice srpske*, 1953, CCCLXXII, 6).

Odgone čini, i štite sunčev san.
Meko se svija oko svakog stabla,

I sve je već zasjalo s nova: u nebeskom krugu se
proleće rađa, —
Obnažena loza se vije uz sunčani zid tišine,
Ko slutnja mora preko surih stena
Padaju ogromni modri odsevi, i ljubičast penje se dim,

Toplota nežna zrači sa osunčana snega;
Visoko nad strujama hladnim
Proletnje senke cvetaju azurom,
A dole na zemlji
Drveta u inju, ko šume beloga korala, bujne,
Dignute iz podmorska duga sumraka
I snova sumornih med vedrije struje gde neba sjaju
U modrome miru halkionskih dana

(Magia naturalis, prva pesma: *Solstitium).*[29] Sve se diže pravcem »vedrije struje«, pravcem mira halkionskih dana, i sve ostavlja utisak kao da je ova svetlosna deskripcija rođena u pokušaju Anice Savić-Rebac *da izmiri Platona sa poezijom:* da dođe do jedne ne-mimetičke poezije, ili do poezije idealnog, koja ne bi završila u mimetičkom podražavanju stvarima, na ravni »pojavnoj« nego koja će se naći na samome vrelu suštine, platonovskih Ideja, i to tako što će *oblici* stvari, sav *pojavni* svet, da budu rastvoreni i utišani svetlošću, što će svetlost, rastačući ih, i obećavajući čitav jedan spektakl boja, da ih uroni u ogromnu tišinu neba kao u tišinu same idealnosti: same platonske bitnosti čije su one *inkarnacije.*

U stvari, taj *ideal ne-mimetičke poezije (kao poezije idealno-suštastvenog) jeste ideal anti-tragedije:* svetlost, koju traži Anica Savić-Rebac, nije svetlost tragedije dovedene do vrhunca, nego svetlost u kojoj ima da se rastoči svaka tragedija onako kako ima da se rastoči svaki živi svet: to je *svetlost idealističkog supstancijalizma,* svetlost vantragične, vanvremenske (večite) suštine, s onu stranu pojava i zvuka. Svetlost je ovde u službi tišine (ona je »hipostaza« tišine); tišina je tišina vrhunske svetlosti ili *Solstitiuma,* vremena izvan vremena,

[29] *Srpski književni glasnik,* 1922, V, 5.

večnosti, one zenitne tačke u kojoj su se izjednačili zemlja i nebo, čovek i kosmos. To je *podne,* apsolutna (zenitna) svetlost u kojoj se tišina »ne gubi u praznom«, nego postaje sveizmirujuća sila, ona koja je prodrla u sve i sve obuhvata, ali tako da preobražava sâm život u nekakvu »sen prozirnu«:

Tišina se ne gubi u praznom
Odjeku, ko u prostoru širokom:
Meko se svija oko svakog stabla,
I kaplje s granja; i njen dah pritajen
Tek ljulja nemi list modra leptira.
Sad san podnevni na planine pada
K'o med opojan, sladak, redak dar nebesa,
I život sam k'o sen prozirna bludi
— podnevna utvara — kroz zrak kristalni

(Podne — Mendola).[30] Život, u poeziji Anice Savić-Rebac, jeste ova »podnevna utvara« što bludi »kroz zrak kristalan«. *Dani* poezije Anice Savić-Rebac su »dani svetli ko lica okrenuta drugom svetu«,[31] ali *uteha* koja se tu nalazi (i koja je pre svega i bila tražena: Anica Savić-Rebac je stalno *traženje utehe),* kao nekakav »sladak, redak dar nebesa«, dostiže se po cenu ovoga pretvaranja života u »sen prozirnu«: ne samo što su sve stvari (svi elementi pejzaža Anice Savić-Rebac) uvek kao ova »sen prozirna«, nego su to i sva bića.[32] Svetlost sunčana, u ovoj poeziji, i kada je usred mediteranskog sveta, uvek ima u sebi nečega mesečarski utvarnog, hladnog i bledog: to je *svetlost u kojoj oživljuju mrtvi, ali zato što umiru živi, — utvarna svetlost*

[30] Pesma je iz 1907. U njoj kao da se reflektuju, iako iz velike daljine, slične pesme Milete Jakšića, iz istog vremena.

[31] U pesmi *Jesen; Dan,* 1919—20, I, 3.

[32] Nepomirljiva sa ma kojom stvarnošću, Anica Savić-Rebac je »slikar« mora i planinskih visova koji kao da »dopuštaju« da izgore u ovoj svetlosti, koji su *pejzaži u svetlosnom sagorevanju.* Ona iz tih pejzaža ne sme da izađe. Kad se ipak na to usudila, izgubila je, pred ustrajnošću materijalno-konkretnog pejzaža, i ovu svetlost i onaj *poetski prizrak* do kojeg je, tražeći tu svetlost, povremeno dolazila, padajući u izveštačenost punu patetike; to su dve njene pesme posvećene Novom Sadu (pod naslovom *Novi Sad):* »Moj lirski grade, *pun sunčanih zalazaka,* / Svilenih seni pun i šuślja (?) *snežnih* jata! / Kroz tebe *gore* k'o bezbrojna *srca žarna* / Sva sunca nezaboravljenih prošlih dana / . . . / Ko krila prostrana ja nosim tvoja *neba* . . .«

u kojoj, na međi sna i života, ni živ ni mrtav, objavljuje se »platonskih seni *bledi* Raj«, onaj koji će otkriti *Dante u Apeninu* Anice Savić-Rebac: »O noći velika! Noći prizračna! / Jedina ti si veza naših duša. / Ko srebrn most se mesečina spušta / Nad ponorom vremena; ko pâs biseran / Obuhvata vremena proślih noći; / Da, ista mesečina sja nad davnim / Noćima tvog života. Sad mi duša / Već nije sama; dah iz strana sveta / Susreće me, i reči i uzdasi / Po srebrnu beskrajnu mostu zvuče / . . . / Nov jedan san u duši mi se rađa, / Viši neg mesec i sve noći sveta: / Platonskih seni bledi raj, ta zora / Bez dana ali večita, što sja nad / Prošlošću i budućnošću. / . . . / Svi akordi se sreću raskinuti: / O, kao večna odeća svetlosna / Obuhvatiće onda moje biće / Ona što beše duša mojih misli«.

Poezija Anice Savić-Rebac je noćno-mesečinarski gluva i usred podneva. *Afrodita ovde može da izađe na more samo uveče.* Anica Savić-Rebac ne zna za dane na moru, nego za večeri na moru. Između nje i mora uvek je *sunčani zid tišine:* ova metafora, — najznačajnija, najpoetskija u čitavome malom stihovanom »danteovskom« helenstvu Anice Savić-Rebac, — ima esencijalan značaj: taj *sunčani zid tišine* je vidljivost nevidljivog, zid koji se diže iz pokušaja materijalizacije nematerijalnog, — kad tišina *kaplje* s granja ili se *svija* oko svakog stabla, kad

Obnažena loza se vije uz sunčani zid tišine,

kad je taj sunčani zid tišine između nas i sveta, tako da gledamo u stvari samo kroz taj zid koji nas oslepljuje, pa vidimo idealnost suštastveno-nevidljivog, platonske Ideje, pra-duh svih duhova i stvari, u ovome emanativnom panteizmu, u tom *magijskom naturalizmu* koji, međutim, nije ništa drugo nego dematerijalizacija materijalnog. Kao da treba da oslepimo za ovaj svet, da utonemo u tišinu slepila kojim nas je darovala (» . . . sladak, redak dar nebesa«) ova svetlost, da bismo mogli da progledamo za svet nevidljivog. Kao da ćemo ući u vanpojavnu i vanzvučnu tišinu ovoga neo-platonskog romantizma samo slepi za ovaj svet. Kao da je venčavanje neba i zemlje mogućno samo pod uslovom da je sve izgubljeno, »i bačeno u studena nedra svemira«, pa ostaje još samo kratko vreme da lebdi kao nekakav roj muśica (i to »na tankome zraku«), u strepnji da li će se do stvarnog venčanja zaista doći:

Ti što se bližiš, nevidan jos, o, šta ćeš mi reći?
Lebdi li sve kao roj mušica na tankome zraku,
Izgubljeno sve, i bačeno u studena nedra svemira,
Sve — i misao svetova puna,
I ljubav za koju nema ponora?
Ili se ikada spaja u jednome zraku
Junaštvo srca i čudo božje?

(Pesma suncu na ishodu). Anica Savić-Rebac stizala je, na svome putu ka svetlosnoj Afroditi Harmoniji, koja razvejava sve stvari i sva bića, do ovakve zle strepnje, do straha u slutnji: da ta svetlosna svadba, možda, i nije ništa drugo nego svetlost samoga ništavila. Srce njeno ukazivalo joj se tada kao sámo srce nedostižnosti, a ritam njegov bio je (na ravni intelektualnoj) ritam tipične romantičarsko-spiritualističke dijalektike beskonačnog i konačnog: to srce je »nevidno svima i slepo za sve, utonulo u mrežu snova / *neplodno ko zrno svetlosti bačeno u pustinju neba,* / Sito u večitoj gladi, gladno u večitoj sitosti / Nahranjeno tek srećom svoga bola«.[33] Ali Anica Savić-Rebac bežala je od ovih zlih slutnji: kao neka »mušica«, u roju svih drugih, neizbrojivih, istih takvih »mušica na tankome zraku«, — i kao ovo »*neplodno* zrno svetlosti bačeno u pustinju neba«, — ona nije prestajala da sebi obećava onaj spasonosni »zrak« u kome će se naći *(spojiti)* njeno srce i »čudo božje«, objavljujući, sa same granice »pustinje neba«, i bežeći od tog saznanja da je nebo — pustinja, dolazak velikih, spasonosnih, iskupljujućih

[33] Nije teško tu setiti se Dučića, koji je negovao ustrajno ovu spiritualističko-romatntičarsku dijalektiku konačnog i beskonačnog, u duhu simbolističke poetike materijalizacije nematerijalnog (»slikanjem« misli). Ali ta dijalektika je za njega (kao i sve što je pokušavao da objavi u njenom duhu, a pre svega *Žena*, ali i sám *bog) samo funkcija poezije,* i nametnuta je njegovom težnjom da se ostvari kao simbolistički pesnik. Otuda je ona i prožeta jakom artificijelnošću, a uvek shematizovana, svedena na jedan model, na isti »ključ« koji, bez izgleda da otvori vrata, okreće se krugom bezizlaznog paradoksa (sreća je nesreća, ljubav je smrt, crno je belo), i *u želji* za tom bezizglednošću od koje je Dučić očekivao magiju dubine, tajanstva, beskonačnosti (beskonačnog okretanja u bezizlaznoj paradoksalnosti). U iskustvu Anice Savić-Rebac to je sve suštinski sasvim drugačije: neuporedivo manje pesničke snage od Dučića (o kome je, inače, pisala, — v. *Jovan Dučić, Jedinstvo,* 1919, I, 2—3, i *Pesnik carskih soneta, Vreme* 1924, IV, 847), ona je naslutila tragičnost ove bezizglednosti. Ne samo što u njoj nije ni pokušala da potraži jemstvo »artizma« nego ju je naznačila samo u dva-tri maha, i to *kao u prolasku,* sa izvesnim strahom, na brzinu, bez zadržavanja.

dana suste idealnosti. *Dani* koji nam se tu naveśćuju jesu dani ove idealnosti »kroz zrak kristalni«, »tamo gde se spaja dah zvezda i dah ledenika«, gde »pale se tajanstvene pruge vazdušna zlata«, gde »vrhunski rasvetljuju noć«;[34] to je posvećivanje »modrome miru halkionskih dana«[35] kao u »varljiv život purpura i zlata«.[36] To je *sva sila boja* koje se dozivaju na putu ka ovom idealu tišine »modroga mira halkionskih dana«; ali je taj kolorizam, iako se kroz njega može, s vremena na vreme (a najviše, valjda, u pesmi *Maris stella),* da nasluti očajanje ovog zrna svetlosti bačenog u pustinju neba, — i koje ne prestaje da moli, i onda kada moli bez reči, ovom panteističkom molitvom-deskripcijom: »Spase što ničeš iz bede! Svetlosti što ničeš iz tame! / . . . / Otkloni crnu buru«, — nepopravimo veštački: boje Anice Savić-Rebac su mrtve: u miru nema boje, — boja je nemir, jer je *ukrštanje* u spektru svetlosti, komplementarnost koja *igra* i koja je poziv na igru, delo aktivnog odnosa a ne pasivnosti, kao i zvuk: *idealno je bezvučno i bezbojno.*[37]

Anica Savić-Rebac je idealna. Njena deskripcija ne pamti ni najmanju čulnu (materijalnu) konkretnost predmeta prema kojoj bi apstrakcija idealnog jedino mogla da dođe do ubedljivije životnosti. Njen slobodan stih je nemuzikalan, »prozaičan« onako kako je nemuzikalna ova idealnost izvan kontrapunkta sa konkretnim, ili kako je nemuzikalna ova spekulativnost koja je, najčešće, nadjačala svaku afektivnost.[38] Njen slobodan stih je

[34] *Jutro*

[35] *Magia naturalis*

[36] U pesmi *Dante u Apeninu.*

[37] Interesantno je da se isti fenomen javlja i u poeziji Todora Manojlovića, koji je takođe dozivao halkionsko veče (jedna od njegovih najznačajnijih pesama i nosi naslov *Halkionsko veče;* v. u knjizi *Ritmovi,* Beograd, 1922), i koji je, takođe, sanjao vatromete boja, ali čiji izvanredno naglašen kolorizam je veštački, mrtav, kao i kolorizam Anice Savić-Rebac. I u njegovome iskustvu, koje je neuporedivo bogatije iskustvom slikarstva od Anice Savić-Rebac (njeno iskustvo u tome smislu je nepostojeće: gotovo je *nepojmljiva* činjenica da je ona, koja je tražila šelijevsku muzičku viziju, ali u intelektualizovanom slobodnom stihu, na granicama romantičarsko-impresionističkog apstrakcionizma, za svoju poeziju ne-mimetičke platonske inspiracije, dala *Urošu Prediću* da joj izradi naslovnu stranu za *Večeri na moru!),* boje se, jednostavno, *imenuju,* uz poneki sasvim konvencionalan epitet: modro-ljubičasto, purpurno zlatna, plava. (Kao da nikad nije čitao Remboa i kao da mu je simbolistički problem *sinestezije* bio potpuno nepoznat.)

[38] Ili, najzad, onako kako je *nemuzikalna svaka večnost koja se našla izvan kontrapunkta sa vremenom.* Među »stvarima« njene poezije nema ni jedne jedine

neumitnost njene *magia naturalis*, tražene »na sredini između spekulativnog i afektivnog«: on bi imao da bude »na sredini« između aritmičkog i ritmičkog: između intelekta, koji je nosilac aritmije, i čulnosti kao nosioca ritma. Ali ova sprega aritmično-intelektualnog i ritmično-čulnog nije u njenoj poeziji jemstvo novoga ritma (onoga što nastaje otvaranjem aritmičnom onoliko koliko je otvaranje racionalnom), u kontrapunktu intelektualnog i čulnog, nego se raspada u aritmiji oslobođenoj od ritma: u krtoj, nesavitljivoj, neučestvujućoj intelektualnosti u kojoj je moment afektivnog odviše neznatan da bi mogao da bude jemstvo i provodnik ritmičkog.[39] To je uvek ista neritmička

stvari sadašnjeg vremena. Ona nije ni naslutila da je njenoj »večnosti« potrebna, da bi opstala, antiteza aktuelnog trenutka, da apstrakni predeli te »nebeske« večnosti Afrodite mogu da ožive samo u vremenu koje je, međutim, konkretno-aktuelno vreme, neodvojivo od njegovih *materijalnih stvari*. Todor Manojlović proniclјiviji je u tome od nje. Ako ovaj vršnjak Apolinera i Adija, kao tražilac sinteze »starog« i »novog«, nije došao do neke dublje sinteze, ostajući nesumnjivo znatno površniji od Anice Savić-Rebac i u poznavanju ali i u doživljaju helenizma, — pa je zbog toga helenizam u njegovoj poeziji, retrogradno, završavao najčešće oličen u skulpturi, — on je bar znao za imperativ večnog u vremenskom, ili »klasičnog« u »modernom«: ne samo što je pokušavao da vidi renesansnog Davida pod svetlošću električne reklame i na trgu kojim proleti neki zakasneli biciklista, nego je u poznim svojim pesmama ideal harmonije (»besmrtne« kulture i lepote) iskazivao jednoznačnim jezikom svakodnevne banalnosti, bez prenosa, uspevajući tako da, kroz ovo protivurečje ideala »večnog« i trivijalnosti na ravni leksike i sintakse, ali i mentalnog »tona« najvece moguće efemernosti, dođe bar *do najave* jedne moguce poezije i, na mahove, i do stvarnoga poetskog *strujanja*. U tome mu je pomagao njegov *modernizam*. Anica Savić-Rebac, koja je u lektiri išla najdalje do Stefana Georgea (napisala mu je nekrolog, u *Južnom pregledu*, 1934), ostala je potpuno izvan slutnje ove nasušno-životodavne kontradikcije. *U njenoj poeziji jedva da ima stvari*, a kada se i jave to su stvari za koje su znali i Šeli, ili Kits, ili H. fon Klajst. Fraza njenog slobodnog stiha ostajala je u osnovi knjiška (i prepuna konvencionalnosti): možda bi neki predmet, neka (ma koja!) stvar iz njenog svakodnevnog života, — da je uspela kojim čudom da prodre u njene stihove, — svojom nespojivošću sa apstraktno-»knjiškim« jezikom, imala *snagu opomene* za ovu pesnikinju? To se, međutim, nije desilo.

[39] Jovan Kršić, u prikazu *Večeri na moru (Pregled*, Sarajevo, 1929, knj. III, br. 66) pisao je da pesme Anice Savić-Rebac »nemaju unutrašnje ritmičke ni sadržajne stabilnosti«: » . . . Duhovi koje priziva Muza gde Savić nisu manji od Homera, Dantea, Getea, Šelija i Verharena, ali ni ti najviši uzori, u čijoj se blizini naša pesnikinja voli da kreće, izgleda da nisu imali mnogo uticaja na formalnu disciplinu njene poezije. (. . .) Svojom estetsko-psihološkom orijentacijom ona je najbliže pesnicima iz svoga kraja, iz Vojvodine, Svetislavu Stefanoviću, Todoru Manojloviću, a ponegde i Crnjanskom. (. . .) Ta slučajnost nije samo slobodni stih, nego pre svega njegova struktura, verbalistički teška, i relativno mala

idealnost: lišena čulnosti, ona je lišena svake veze sa konkretnim, ali (zbog toga) i svake stvarnije mogućnosti ritma. Potiskivanje afektivnosti, koja je nezamenljiva veza intelektualno-apstraktnog i konkretno-predmetnog, jeste i potiskivanje ritmičkog: to, što u poeziji Anice Savić-Rebac nema ni najmanje

raspevanost. Interesantno je da su oni koji su u našu modernu poeziju unosili slobodni stih bili pretežno Vojvođani, počevši od Ćurčina. Mislim da ta pojava nije obična slučajnost i da bi joj se moglo naći objasnjenje. Ja ovde, samo uzgred, nabacujem u tom pogledu hipotezu, da su Vojvođani — čije se osećanje ritma i rečenični akcenat stalno razlikuju od ritma i akcenta naših južnijih krajeva — bili kao predestinirani da laka srca i mirne savesti napuste pravilne ritme i razbiju okovane slogove. Ali gđi Savić slobodni stih nije pomogao da nađe svoj pesnički izraz, pre bi se moglo reći da ju je smeo«

Međutim, ako ima nešto zajedničko među junacima i žrtvama slobodnog stiha, sa kojima je Anica Savić-Rebac delila sudbinu, verovatno poznajući njihove pesme, ali ne udubljujući se naročito u njih, onda to nije njihova vojvođanska »predestiniranost« (po osećanju ritma i rečeničnog akcenta), nego jedan izvanredno naglašeni *intelektualizam*, koji onemogućava dublje ritmičko opravdanje ovoga stiha time što onemogućava stvarniju koordinaciju intelekta i čulnosti: to je podjednako »slučaj« i Anice Savić-Rebac i Dimitrija Mitrinovića a takođe i Svetislava Stefanovića i Todora Manojlovića. Pri tome, ovaj intelektualizam iskazuje se, kroz sasvim individualne poezije ovih pesnika, i izvesnom sadržinskom jedinstvenošću. To je: 1) naglašena težnja za sintezom (kosmizam, ali i kosmpolitizam), sa više ili manje izraženim anti-pesimizmom; 2) tendencija oživljavanja »helenstva«; 3) više ili manje naglašeno okretanje iracionalizmu (povremeno sve do misticizma), ali koje završava u znaku programskog anti-pozitivizma i anti-racionalizma, bez moći nadvladavanja sopstvenog racionalizma, 4) sve izrazitije »zamenjivanje« egzistencije kulturom (pevanje »iz« kulture, — »knjiškost«), i, najzad, 5) okretanje od francuske poezije (osim u slučaju Todora Manojlovića), tog obaveznog istočnika srpskog parnasizma i idejnog simbolizma, poeziji drugih kultura, pre svega engleskoj i nemačkoj (delimično i mađarskoj: S. Stefanović i T. Manojlović), uz naglašeno interesovanje za Vitmena, i sa čestim traženjem oslonca u Verharenu.

Ovaj intelektualizam koji traži slobodan stih oglasio se *najpre* kroz Anicu Savić-Rebac (koja se na samome svom početku, 1906, javlja kao pesnik naglašeno intelektualne inspiracije i, ujedno, slobodnoga stiha), a zatim u poeziji Dimitrija Mitrinovića koji 1909. napušta uobičajene forme vezanog stiha da bi 1910. konačno prihvatio slobodan stih, Svetislava Stefanovića (1912) i u pesmama Todora Manojlovića pisanim za vreme rata (i štampanim, najviše, u *Zabavniku Srpskih novina* na Krfu). (Tu ne treba zaboraviti ni Proku Jovkića, pesnika neznatne kulture, ali u čijoj poeziji se slobodan stih takođe javlja naporedo sa »metafizičkim« ambicijama.) Zbog toga taj slobodan stih, neodvojiv od *intelektualizma* njegovih pesnika, nema *nikakve* veze sa slobodnim stihom Milete Jakšića, Milana Ćurčina, — koji je svome intelektualizmu pretpostavio lako, humorno-ironično »izgredništvo« protiv romantičarskog božanstva poezije i pesnika, ali i protiv metrike, — ili Miloša Crnjanskog. (Taj stih je bliži, zahvaljujući Dimitriju Mitrinoviću, slobodnom stihu pesnika Mlade Bosne, ali i to samo periferno i krajnje posredno, a nikako na ravni same strukture ovoga

mogućne čulne konkretnosti i što, istovremeno, u njoj nema ritma, delo je njenoga vanživotnog intelektualizma. Aritmija se ovde otela ritmu onako kako se Anica Savić-Rebac, verna »duhovnoj duši«, i tražeći »miris koji, stran čulima, osvaja

stiha: kultom Vitmena, koji pamti i taj stih, ali i izvesnim izražajno apstraktnim i anti-ritmičkim, neelastičnim intelektualizmom.) Čak, sve razlike između pesnika ovoga slobodnog stiha zasnivaju se, između ostalog, i na razlikama u ispoljavanju ovog intelektualizma svojstvenoga svima njima, a koji je, pre i posle svega, prožet imperativom oslobođavajućeg jedinstva [od mira »halkionskih večeri« Anice Savić-Rebac i, kasnijeg, Todora Manojlovića, do ekstaze Dimitrija Mitrinovića zaverenog *ataraksiji*, blaženstvu u sveizmirenosti čoveka i sveta, ali i racionalnog (intelektualnog) i čulno-iracionalnog, i misticizma Svetislava Stefanovića]. Te razlike su, zbog toga, pre svega u različitom ispoljavanju ideala jedinstva, odnosno, — još određenije, — *u različitom stavu prema ekstazi*. Dok Anica Savic-Rebac i Todor Manojlovic ne znaju za neposredan izraz ekstaze, težeći »klasicističkom« objektivizmu, sa pokušajem »deskripcije« idealnog, Dimitrije Mitrinović je, u nekim pesmama (možda upravo onim koje su i najznačajnije), okrenut iracionalnosti i naglašeno ekstatičan a Svetislav Stefanović, u čijoj obimnoj, dugo pisanoj poeziji i inače se ukrštaju najrazličitije, i često protivurečne, težnje, zna i za trenutke ekstatičnosti i, još izrazitije, za mir kontemplativnog misticizma.

Međutim, ideal jedinstva iskazuje se, *kroz sve* ove pesnike, idealom sveobjedinjavajuce svetlosti, a često i *svetlosne muzike* (što je podržavalo tendenciju ka slobodnom stihu). Ovaj ideal manifestovaće se *kultom Sunca* u poeziji Anice Savić-Rebac, Svetislava Stefanovića i Todora Manojlovića (a takođe i Proke Jovkića); objedinjavajuća svetlost u poeziji Dimitrija Mitrinovića je, naprotiv, *svetlost noći*. Ali njegova noć, u kojoj netragom iščezava svet, jeste skrivena suština svetlosti »duhovne duše« Anice Savić-Rebac i kasnijeg Manojlovića: to je svetlost orfičko-pitagorejskog misticizma, mističkog »helenstva« kao *noc sveta*. Za razliku od Anice Savić-Rebac i *osnovnog* Todora Manojlovića, Dimitrije Mitrinović i Svetislav Stefanović ne samo što su pokušavali da povežu ovo »helenstvo« sa hrišćanskim misticizmom, nego su ga i napuštali u ime ovog misticizma (Todor Manojlović je, znatno kasnije, za vreme drugog svetskog rata, pokušavao da se ostvari kao pesnik božićnje i uskrsnje, praznično-vedre, svečarske mistike), ali svi pesnici ovoga idealističkog, »svetlosnog« univerzalizma u slobodnom stihu traženom od 1906. do 1917/1918 (kroz Manojlovića), i nastavljanog, uz znatna preinačenja, i kasnije, mogu da ponove, na kraju svog pisanja, stih Svetislava Stefanovića: »Smrznut osta na nama poljubac sunca« *(Pesma visova,* iz 1913; v. u njegovoj knjizi *Strofe i ritmovi*, Beograd, 1919). To njihovo Sunce, suprotstavljeno noći individualističko-racionalističkog pesimizma većine pesnika zatvorenih u konačne forme kao u »forme« svoje recitujuće usamljenosti usred sveta konačnih identiteta, jeste jedno »intelektualno« Sunce: ako se, pod njegovom svetlošću — kojoj pokušava *da se otvori* ovaj slobodan stih, — rastaču »konačne« forme racionalizma (forme sveta, viđenog njegovim okom, ali i forme same pesme, koja svojom zatvorenošću tu kao da ponavlja ovaj udes zatvorenosti forme sveta), ne rastače se i sâm taj racionalizam. Ono što se ovde izmenilo, to je ideal ovoga racionalističkog duha, a ne i sâm taj duh. Mističko-idealističko »jedinstvo«, a sa njime i »helenizam«, koji najčešće nije

dušu«,[40] otela drami idealnog i čulnog, intelektualnog i egzistencijalnog, iako bi, nesumnjivo, jedino ritam ove drame mogao (i morao) da bude zasnova ritma njene pesme, i na ravni akustičkoj i na ravni vizuelnoj.[41]

Drama Anice Savić-Rebac jeste drama intelekta u egzistenciji; Anica Savić-Rebac, međutim, nije prihvatila ovu dramu:

objektiviran u prizore, — još manje parnasovskim kultom forme pretvoren u skulpture po parkovima »francuske« simetrije (iako će, u »klasicizmu« T. Manojlovića, koji je hteo sintezu »starog« i »novog«, ta parkovsko-skulpturirana Grčka da se produžava od 1917. sve do njegovih poznih sećanja na Firencu i Rim), — nego se upravo hoće da učini *subjektivnom* snagom ove težnje za jedinstvom i *blaženstvom* (svetlošću i vedrinom) u njemu, ostaje najčešće stvar programa, jedna intelektualna projekcija. Zbog toga slobodan stih ovih pesnika nema veću slobodu od vezanog stiha parnasizma i idejnog simbolizma. Ako je intelektualnost, kao nosilac aritmije, — intelektualnost u ovih pesnika (osim, naravno, u slučaju Proke Jovkića) *življa* od neplodno-pozitivističke Rakićeve i dublja i istinitija od površno-kozerske Dučićeve, — podržavala ovu težnju za slobodnim stihom, ona je, bez jačeg uporišta u čulnosti (u konkretno-egzistencijalnom), i preobražavajući se u *intelektualizam*, tu aritmiju od funkcije jedne nove poezije pretvarala u jemstvo neritmičnosti a često čak i proze koju nikakvo stihovanje ne može da preobrazi u poeziju. To nije aritmija kao obećanje oslobođenja od determinizma apriorne ritmičke forme (ritmičkog obrasca), — koju ovi pesnici pokušavaju da prevladaju onako kako pokušavaju da prevladaju usamljenost, da izađu iz svog kruga, da se »kosmizuju«, da »izmešaju« sebe i svet, ali i intelekt i osećajnost, — putem ka novom ritmu, nego aritmija na ovom putu ka vanritmičnom. Kontemplativni (i spekulativni) misticizam ovde je samo nedosanjani san koji, u stvarnosti, ostaje racionalizam usamljenosti građanske kulture. (Nije ni potrebno napomenuti: da osećanja jedinstva, pa i blaženstva, ima neuporedivo više u vezanim stihovima i »parnasistički« organizovanim strofama *Leleka sebra* i *Kolajne* Tina Ujevića.)

[40] U pesmi *Kamelija*.

[41] Zbog toga, ponekad, *nesigurnom ritmu pesme odgovara nesiguran ritam vizije;* često je to silno mnoštvo elemenata, jedna *natrpanost* koja, izvan svakog mogućnog vrednovanja po značaju, preti da razbije i tekst i pažnju čitaoca: »Preliva se, lebdi grad kao vizija, kao zvezda: / Nebesne neme lepote kap koju željom beskrajnom / Privukoše krugovi morski sa nebeskih večnih koluta: / Stan gde okružena svagda pesmom najslađe tišine / Sijaš iz tajne duboke / Ti što se radujes blaga, / Toplom rumenom odsevu voska, i mirisu saća, / Kao Demetra majka pobožnim svetim pčelama. / Da, kao zlatno saće prepuno meda mirisna / Trepte mozaici hrama u večnoj lepoti cvetnoj, / Zvezdan rasiplju sjaj tajanstven, i pune apside / Zracima sporim, nestalnim, i toplom pozlaćenom tamom. / Ali dobrota se tvoja okreće onamo gde dišu / Magleni, svetlo-sivi, daleki rubovi mora; / Slušaš kroz vazduh bez kreta najudaljenije bure / Što bruje ko morski odjeci u spletu vijugave školjke / Tiho nad mramornim kutom dragocena trga i kejom / Gde se ko nebesna tamjana dim sad dižu oko tvoga lika / Pozni oblaci večernji sa bojom jorgovana« *(Maris stella).*

njen aritmičko-apstraktni intelektualizam jeste odbijanje ove drame. Ako je knjiga *Večeri na moru* dozivanje nove poezije koja iscrpenoj formuli takozvane »čiste« osećajnosti suprotstavlja formulu poezije koja ne beži od intelekta kao od smrtnog greha, nego mu se otvara u težnji za integralnošću, i u sposobnosti za otvaranje drami (i tragediji?) intelekta u egzistenciji, ona nije i ostvarenje ove poezije jer je u samoj njenoj osnovi nemoć za učešće u ovoj drami.

Dušan Simić

Dušan Simić postoji još samo u *Antologiji novije srpske lirike* Bogdana Popovića: dok se čita, ili bar lista, ova antologija, čitaće se, možda, i njegova pesma *Noću*, koju je Bogdan Popović prihvatio.[1] Sve druge Simićeve pesme zaboravljene su, i to s razlogom: kada ih čovek potraži, u *Srpskom književnom glasniku* i u *Politici*, ne može ni časka da se dvoumi: ovaj Popovićev antologijski pesnik bio je, u celini svoga (maloga, inače) dela, pesnik bez individualnosti. Istina, epigonstvo njegovo nije bilo nepoznato Bogdanu Popoviću: upravo u predgovoru svoje *Antologije*, i to povodom Dušana Simića, Bogdan Popović govorio je o opasnosti koja vreba na antologičara u susretu sa ovakvim pesnicima »drugoga reda«: njihova pesma može da bude kao *En plein air* Dušana Simića od koje (po Bogdanu Popoviću) »ništa na prvi pogled nije lepše«, ali koja je »isto toliko Rakićeva koliko Simićeva«: »zvezda s pozajmljenom svetlošću«.[2] Ali

[1] Pesmu *Noću* objavio je *Srpski književni glasnik*, 1906, XVI, 3.

[2] »Urednik se (...) čuvao jedne posebne opasnosti, koju je, radeći ovaj naročiti posao, zapazio jače no dosada: ima pesama koje pod naročitim uslovima i uglovima *izgledaju* lepše no što su u stvari, i mogu tako prevariti i dobroga sudiju u književnim poslovima. (...) Takve su pesme i neke pesme pesnika drugoga reda koje na prvi pogled ne ustupaju najboljim drugim pesmama; po pažljivoj analizi, međutim, vidi se da su one samo odblesci tuđih lepih pesama, ‚zvezde' s pozajmljenom svetlošću. Ništa na prvi pogled nije lepše od pesme Dušana Simića *En plein air;* kad se bolje pogleda, onda se vidi da je pesma isto

pesma *Noću,* očigledno, nije mu izgledala kao takva zvezda-obmanjivačica; čak, govoreći, kasnije, o svojoj *Antologiji,*[3] on je nju posebno istakao: u njoj ga, veli, najviše privlači »poetski način nagoveštaja sugestije«, kao »efektniji od otvorenog, neposrednog kazivanja«, i, ne manje, ono što je nazvao »rasturenim slogom«: na kraju pesme, koja je u katrenskim strofama, jedan usamljeni stih i, posle pauze, dvostih (dok se četvrti stih izgubio, u ovome »rasturanju« katrenske strofe, pravcem ćutanja?).

XX vek (Ranka Mladenovića) nije ovo oprostio Bogdanu Popoviću: deset godina posle ove njegove pohvale pesme *Noću,* 1939, u petome svom broju, objavio je on članak Dragoljuba J. Ilića *O »najlepšoj pesmi« u antologiji Bogdana Popovića,* napisan *»radi upozorenja Uprave Srpske književne zadruge povodom preštampavanja književnih ogleda g. Bogdana Popovića«,*[4] odnosno s namerom da se pokaže, upravo na primeru Simićeve pesme *Noću,* Popovićeva nepozvanost da sudi o poeziji. Dragoljub J. Ilić insistirao je na tome da je pesma *Noću* samo kopija jedne pesme Albera Samena iz knjige *Au Jardin d'Infante* (1893): to su, uz neznatne izmene, » . . . žudne duše simbolistično predstavljene belim golubovima koji kad dođe noć (le soir venu) snova (depuis mille et mille ans pareils) poleću u zvezdano nebo (vers le port inconnu) i tamo se gube (elles s'en vont là-bas), da bi u osvitak zore (et, chaque lendemain) vraćali se sa krvavim krilima (les deux ailes en croix)«.[5]

toliko Rakiceva koliko Simićeva« *(Antologija novije srpske lirike,* izd. *Matica hrvatska,* Zagreb, 1911). — Osnovni motiv pesme *En plein air (Srpski književni glasnik,* 1905, XV, 1) zaista je rakićevski motiv žudnje za bekstvom iz grada, ali u toj pesmi, od koje za Bogdana Popovića »ništa na prvi pogled nije lepše«, ne samo što nema ni najslabijeg refleksa dramatične rakićevske žudnje što vezuje erotski nagon i nagon za smrću, na putu ka smrti kao erotsko-estetskoj senzaciji, nego je, već »na prvi pogled«, sve ogrezlo u banalnosti: »I tu, *u cveću što silno miriše,* / U gustom hladu stogodišnje šume, / *Kraj zrelog žita što se tiho njiše* / *Na vrelom suncu* kao zlatno more, / — / S uprtim okom u nebesa plava, / *s dušom što budna sanjari i sniva* / Ja žudno slušam šumorenje trava / I žubor reke i šum tužnih njiva«.

[3] *»Najlepša pesma«;* v. u knjizi *S drveta života i saznanja,* Beograd, 1929.

[4] Takođe objavljeno i kao posebna brošura, u otisku časopisa *XX vek.*

[5] Ilić navodi celu Samenovu pesmu: »Partout la mer unique étreint l'horizon nu. / L'horizon désastreux où la vieille arche flotte; / Au pied du mât penchant l'Esperance grelatte, / Croisant ses bras transis sur son coeur ingénu. / — / Depuis mille et mille ans pareils, le soir venu, / L'Ame assise à la barre, immobile pilote, / Regarde éperdument dans l'ombre qui sanglote. / Ses colombes s'enfuir vers le port inconnu. / — / Elles s'en vont là-bas, éparpillant leurs plumes / A travers le vent fou qui les cingle d'écumes, / Ivres du vol sublime enfermé dans leurs flancs; / — / Et, chaque lendemain, au jour bléme et cynique, / L'arche voit surnager leurs doux cadavres blancs, / Les deux ailes en croix sur la mer ironique«. — Evo Simićeve pesme *Noću:* »Noću kad se svuda oko mene raspe / Tišina i pokoj i miris od cveća, / I kad me s nebesa mesečina zaspe / I vreli dah noći što me tebe seća, / — / U mojoj se duši šumno dižu s nova / Nekadašnje žudi; i kličući glasno. / K'o veselo jato belih golubova / Poleću u nebo zvezdano i jasno, / — / I tamo se gube. Noć prolazi mirno. / Tišina i pokoj i miris od cveća / I vreli dah noći što me tebe seća / Polako se dižu u nebo prozirno. / — / I dok mi nad glavom sviće zora nova / I zvezdano nebo počinje da plavi, / Vraća mi se jato belih golubova / Klonulo od bola i krila krvavi, / — / I tu pokraj mene umirući cvili. / — / Jadno drago moje, znaš li gde su bili, / I zašto umiru tužni i krvavi?«

Samenov motivsko-simbolički krug očigledno je u osnovi Simićeve pesme *Noću.* Međutim, Simić je pokušavao da ga blago (nenametljivo) dramatizuje, putem produbljivanja »sugestije nedorečenog« (pa bi njegova pesma, u tome smislu, imala da bude svojevrsna korekcija Samenove pesme). Ne samo što Simić, umesto »objektivističkog« pričanja Samenovog o duši i njenim željama (kod Samena, duša je, kao i kod Dučića, na moru, — samo je u barci), uvodi *Ja,* nego odbacuje i svako bliže određenje tragedije želja-golubova koji s večeri poleću, da bi pri osvitu doživeli tragični kraj. Dok se, u Samenovoj pesmi, kao uzročnik ove tragedije, naznačuje »la mer ironique« (apsolutno ravnodušna, i zato prema našim željama podrugljiva priroda), i svetlost (dnevna) koja je »bléme et cynique«, Simić ne samo što ne zna za ovo podrugljivo more i za ovu bledu i bezočnu svetlost, nego se pravi kao da ne zna ni gde su bili ti golubovi. Njegova pesma od pet strofa ima nemogućnu (ne samo izrazom, koji je dozlaboga konvencionalan, nego i psihološki) središnju (treću) strofu, kojom on kazuje o »miru i pokoju« što je zavladao kada su se golubovi-želje izgubili, u svome letu, kao da su to stvarni a ne simbolički golubovi. On neće tu, nikako, da kaže kako mir nastaje kada nas želje napuste; on samo priprema završne svoje reči, pitanje s kraja pesme: *»znaš li* gde su bili, / I zašto umiru tužni i krvavi?« Naravno, to pitanje je lažno: mi znamo, od početka, gde su bili ovi golubovi (znamo da stvarnost uništava želje), ali samo *nećemo da kažemo to što znamo,* a što se neporečno oseća i iz našega govora. To je ono »nedorečeno« (i rečeno i nerečeno), ona sugestija umesto izricanja: simbolizam, svakako, ali (sa njim) i građanstvo ove epohe, građanstvo koje isto toliko zahteva »iskrenost«, trezvenost, pozitivizam (Rakića, dakle), govorenje »dokraja«, čak demistifikatorstvo, koliko

ističe i ovaj nalog nekazivanja onoga što se zna. Ova dva krajnje suprotna stava u stvari su komplementarni: *ne živi li ovaj kult »nedorečenog« od duha pozitivizma i građanskog racionalizma, koji uništava tajnu?* Jedino u svom odsustvu, tajna dobija apsolutni značaj. Nema tajne, ali nema ni izricanja: »nedorečeno«, to je ovde *erzac-tajna*, jadna i žalosna zamena za uskraćenu tajnu i tajanstvenost u svetu svedenom na nekoliko linija i motiva što ne prestaju da se ponavljaju, uvodeći u ništavilo rakićevske dosade i prevremene starosti. To »nedorečeno« stvar je stilističkog predumišljaja, veštine, prećutkivanja, a ne stvarnog iskustva. Govor je stvaranje ove tajanstvenosti, uskraćivanjem punoga izricanja: govor je polu-govor, sistemom polu-simbola (koji su, ovako samenovski i dučićevski, lako čitljivi), a lepota, jedina za koju zna ova »duša«, jeste u tom polu-govoru. Svet (koji je ružan jer nam uskraćuje ostvarenje želje, jer *ubija* naše želje, kao ove Samen-Simićeve golubove) postaje lep zahvaljujući ovome polu-govoru polu-simbolima, tačno onako kako *nasilje*, izvršeno nad željama, postaje estetska senzacija time što se te želje, ovom simbolizacijom, prikazuju kao *beli i krvavi* golubovi u zoru, pa je ova simbolizacija, to preobražavanje želje u golubove, u funkciji *estetizacije nasilja?*

Sve se zna, ali se polu-kazuje: »nedorečenost« (ovo polu-kazivanje) jeste simbolistička prigušena svetlost večeri, koja nam je naklonjena onoliko koliko nam nije naklonjena cinična dnevna svetlost naše sopstvene svesti. To je blago dramatizovan Samen; ali to je, nesumnjivo, i Dučić (takođe poprilično samenovski), onaj iz prve zbirke: *»Kada* padne večer vrh pučine plave, / I zvjezdane vatre blisnu iz daleka — / *Tada*, kao tiče iz svog gnjezda meka / Od mahovine i od morske trave, / — / Prhne moja duša . . . Bježeći od jave, / ko galeb pada na val što žuborka / Da zaspe na njemu . . .«,[6] koji je nepobitno prisutan već u prvoj strofi Simićeve pesme *Noću* (»Noću kad se svuda oko mene raspe / Tišina i pokoj i miris od cveća, / I kad me s nebesa mesečina zaspe / I vreli dah noći što me tebe seća — / — / U mojoj se duši tamno dižu s nova / Nekadašnje žudi . . . «), i to ne

[6] U pesmi bez naslova, *Pjesme*, Mostar, 1901; u knjizi *Pesme* (Beograd, 1908), i kasnije, u novoj verziji, pod naslovom *Slušanje*. — V. isti motiv i istu sintaksičku formu *kad-tad* i u Dučićevoj pesmi *Stihovi* (1906): »U duboko veče, *kad* ugasnu staze, / Duša mrtvog dana, sumorna, još hodi, / I šumi: ko tamne, iskidane fraze / Muzika u vetru, u granju, po vodi. / — / *Tad* se javi eho nepamćenog jada . .« *(Pesme*, 1908).

samo ovim osnovnim duševnim, i simboličkim, nastrojenjem, nego i osnovnom sintaksičkom formom fraze. To je forma koja se ostvaruje kretanjem od uslovno-pogodbenoga *kada* ka razrešavajućem *tada* (koje može, kao u Simićevoj pesmi *Noću*, a takođe i u njegovoj pesmi *En plein air*, da bude prećutano, a da se pri tome jasno oseća, ali koje može i da bude formalno dosledno sprovodeno). Ne samo pesmu *Noću*, nego i sve osnovne svoje pesme, Dušan Simić tražio je u okviru ove forme *kada-tada*. Ovu formu mogao je on da nađe, takođe, i kod Rakića, pesnika kome je, čak, *programski* bio privrženiji nego Dučiću. Ali, duševna i govorna praksa, koja se ostvaruje u okvirima ove forme, kod Rakića je bitno drugačija. Njegovo kretanje od *kada* ka *tada* (od uzroka ka posledici, kao ozbiljenju stvarnosti potencijalno prisutne u tome uzroku) neuporedivo je teže nego kod Dučića: njega kao da, na neki način, *ne pušta* iz svoje vlasti ovo *kada*, pa se ponekad učini da, zadržavajući se u tome *kada*, — kao u nekoj parentezi što bi da se produži do u beskonačnost i, tako, da nikad ne dođe do svog zaključujuće-razrešavajućeg, obistinjujućeg *tada*, — on jedva uspeva da povezuje sve te zavisno-uvodne rečenice, jednu za drugom, u celinu strofe (a to su i dve strofe, ponekad), i kao *u opasnosti da izgubi dah*, da se prosto *uguši* u spletovima zavisnih rečenica toga *kada*, pre no što izbije na drum glavne rečenice: *»Kad* pomislim, draga, da će doći vreme / Kad za mene neće postojati žena, / Kad će čula moja redom da zaneme, / I strasti da prođu kao dim i pena, / — / A da će, još uvek, pokraj mene svuda / Biti mesečine pod kojom se žudi, / I mladih srdaca što stvaraju čuda, / I žena što vole, i voljenih ljudi, / — / Vrisnuo bih, draga, riknuo bih *tada* . . .«[7] Otkuda ovo množenje zavisnih rečenica, u znaku *kada*, ako ne iz straha od onog vriska, kojim će se obznaniti neumitno *tada*, to *tada* kao neumitnost ovoga *kada?* To je Rakić, onaj najdublji, i najistinitiji: ta napetost, sa dramskim nabojem, i recitovanje u njoj, *naporno*, kao nekakvo teško *argatovanje*, to je *odlaganje vriska*. To je pokušaj zadržavanja u sferi uslovno-pogodbenog *kada*, ali unapred osuđen na neuspeh (i u znanju o tome): to *kada* se nezadrživo *ruši* ka svome *tada*, kao ka samoj svojoj suštastvenosti, koja neumitno ima da se iskaže. Otuda usporenost (velike praznine između reči: ćutanje koje odande priziva Rakića); ali, otuda i teškoća govora upkos *metričkoj mašineriji* dvanaesterca,

[7] *Očajna pesma;* u knjizi *Pesme*, Zagreb, 1924.

koja produkuje reči i onda kada smo na samom rubu jezičkog mrtvila, i, ne manje, otuda *pretnja arhitektonske nesrazmere* između ovih *kada*-stihova i onoga što će, kao njihovo *tada*-ozbiljenje, da im usledi. U ovoj *Očajnoj pesmi,* na dve strofe uslovno-pogodbenoga *kada* dolazi samo jedna strofa dosegnutoga *tada,* pa i to samo prividno, jer u njoj se čuju, u njoj *stvarno jesu,* samo prva dva stiha, dok su druga dva više kao njihov odjek: »Vrisnuo bih, draga, riknuo bih *tada* / kao bik pogođen zrnom posred čela / što u naporima uzaludnim pada / Dok iz njega bije krv crna i vrela«. Posle pauze (i to velike), koja sledi dvema *kada*-strofama, sve se iskazuje namah, pojačanim tempom: sve je *izvesnost* koja, samo ako se takne, brzo se iscrpljuje (ta izvesnost pre toga, prethodnim strofama, uzaludno odlagana); sve je gotovo već u prva dva stiha: ono što dođe posle njih, i što, tobože, upotpunjuje sliku, *prazno* je u stvari, i deluje kao retorički dodatak, ali ne jedino zato što je takvo samo po sebi, nego zato što je tu, posle ovoga udarca i vriska, i od kojeg ostaje slika velikog (suštinski patetično-dramskog, i romantičarskog) naboja, *svaki govor nužno prazan.*[8]

[8] Ovo se javlja, u Simićevo doba, već u Rakićevoj pesmi *Misao* (1905): »*Kad* se spusti veče, i vrh tamnih njiva / Beličaste magle oblačci se gone, / I s tornjeva starih stane da se sliva / Zvuk pobožnih zvona što večernje zvone, / — / U čas *kad* zavlada mir kraj mene širom, / I šuma zaćuti, i zanemi vrelo, / — / *Misao se javi!* Kao zver me zgrabi / I ponese sobom u predele suza, / Guši me, a moji napori su slabi / Da se satre ova pohlepna meduza!« I ovde, posle dve *kada*-strofe (i pauze što im sledi), brzo se iscrpljuje neumitnost *tada:* »Misao se javi!«, toliko da je nastavak govora još teži nego u kasnijoj *Očajnoj pesmi:* pauzi pre ovoga »Misao se javi!« usleđuje takođe pauza (jedva nešto kraća?), kao da se uopšte više ne može da govori. Tumačenje, što vodi slici: »Kao zver me zgrabi / I ponese sobom u predele suza«, iscrpljuje se takođe brzo; sve kasnije (isto kao u *Očajnoj pesmi,* ako ne i poraznije nego tamo), jeste praznina govora (čitanje poezije, nemoć ekspresije): »Guši me, a moji napori su slabi / Da se satre ova pohlepna meduza«. To su dve pauze, dakle: ona prva, preko koje leži teret prve strofe na svega tri reči (i to kao na prostoj informaciji): »Misao se javi!«, — u velikoj pretnji disproporcije, *u krizi statike* Rakićeve pesme, koja je, međutim, ono najbitnije, ono *dramsko* u njoj, — i ova druga, posle tog ispunjenog *tada,* kada su i govor i poezija u krizi, pa zato ta kriza, ta pretnja kidanja (prestanka) govora, može da se nastavi samo posredstvom veze »*I*« (pa se ova forma proširuje, postajući forma *kada-tada-i,* — čega ima i kod Dučića i kod Simića), ali tako da se, najčešće, oseća granica između dve epohe: između govora pre toga »*I*« (u vrhunskoj dramskoj *kada-tada* napetosti), i govora posle njega (u kome slabi i napetost, ali i poetski intenzitet). — Očigledno, to je očajanje, i beznađe, koje otvara ove pauze, stvarajući teškoće govoru. Drugačije je već, donekle, u *Iskrenoj pesmi* (1903), koju piše obračunsko-demistifikatorski gnev (i tu je forma

To je Rakić: svest o sopstvenoj zavisnosti, i *kriza govora* u toj svesti, kriza koja ne dozvoljava nikakvo spasavanje (nikakvu sugestiju ni autosugestiju) »nedorečenošću«, nikakav simbolizam, nego jedino još (uz povišeni, recitatorski ton) snagu da se u toj uslovnosti, »u kvrgama« (kao u kvrgama *kada-tada)* izdrži, u gordosti (kao bik, pre pada?), u pseudo-aristokratskom »stoicizmu«. Dušan Simić zanosio se Rakićem, i to u prvom redu njegovim »stoicizmom«. Ne znamo da li je na ovaj »stoicizam« bio upućen zlom sudbinom mladića, osuđenog da umre u dvadeset osmoj godini;[9] ali znamo da taj »stoicizam« ostaje kod njega samo *stvar programa,* i da završava u najvećoj mogućnoj banalnosti: »O, ne, ja neću ridati ko žena / Busajući se bezumno u grudi / Za nekadašnja zanosna vremena, / Za slatke snove i za

kada-tada-i: »*Kad* prođe sve, i malaksalo telo / Ponovo padne u običnu čamu, / I život nov i nadahnuće celo / Nečujno, tiho potone u tamu, / — / Ja ću ti, draga, opet reći *tada* / . . . / *I* ti ćeš, bedna ženo . . .«, ali ovaj gnev kao da lakše prelazi pauze, skraćujući ih, kao što skraćuje uslovno *kada),* a pogotovo je drugačije kad se javi *nada,* kao u pesmi *Osvit* (takođe iz 1903):. »*Kad* dođe noć i širom celog sveta / Pline širina što krepi i godi, / I duge senke visokih drveta / Padnu po mirnoj zelenkastoj vodi, / — / I sve zaćuti ko da u tom času / S visova tavnih, s tajanstvenim hukom, / Sveopšta smrt se na sve strane rasu / Gušeći život svojom moćnom rukom, — / — / Ja znam, to mrtvilo je pusta varka, / Obmana hladna kao santa leda; / Ja znam: životom buja svaka tvarka, / I hiljadama očiju me gleda . . .« I ovde su dve strofe zadržavanja u uslovno-pogodbenom *kada,* kao i u pesmi *Misao;* i ovde, takođe, njima sledi pauza, kao kriza govora, ali ta pauza nije onako preteća kao u pesmi *Misao:* tu je *nada,* koja sugeriše da je to »mrtvilo (. . .) pusta varka« (mrtvilo, što bi da »progovori« i ovom pauzom?), »obmana«, i koja dozvoljava da se pauza, kratka, posle onoga »Ja znam . . .«, savlada ipak s lakoćom, daleko od iskušenja zastoja kao u onome »Misao se javi!« u pesmi *Misao* (koje ostaje potpuno za sebe, izdvojeno), da se dva stiha o tome mrtvilu ipak povežu bez većeg napora, i to tako što će njima da slede opet dva stiha, istina *ponavljanjem* ovoga »Ja znam«, u čemu ima nemoći da se nastavi govor, ali i odlučnosti, pa i neke vrste samoubeđivanja, samoutvrđivanja u tom znanju (pa je pauza, koju ističe dvotačka, odjek i priprema ove odlučnosti, a ne nesigurnosti), putem ka drugim stihovima čije matice ovde neodoljivije (i gotovo pobedonosno?) teku. — Da li je to, zaista potrebna *nada,* da bi se savladao otpor govoru, nada koja svest o *kada*-uslovnostima jedino može da prihvati, i koja jedina može da odoli pritisku tih uslovnosti, — koja jedina može da skrati *kada*-govor (kao govor zadržavanja u krugu uslovnosti), ako ne već i da ga izjednači sa *tada*-govorom, da iz sfere uzroka pređe u sferu posledice, da iz zavisnih rečenica pređe u rečenicu-rasvetljenje, ili rečenicu-sudbinu?

[9] Rođen je, u Beogradu, 4. II 1879; završio je studije na lingvističko-literarnom odseku Velike Škole, bio gimnazijski suplent; kao stipendista otišao 1907. u Ženevu, ali se iste godine, bolestan, vratio u Beograd i tu preminuo, 4. X 1907. (Po čitulji u *Delu,* oktobar 1907, knj. XLV, sv. 1.)

čedne žudi, / O, ne, ja neću ridati ko žena!«.[10] U pesmi *Kad zađe sunce,*[11] to je ovakva izjava, u poslednje dve strofe: »Ali bolni jauk ne prelazi usne / Plavetne od bola, / niti suza kvasi / Moje tužno oko što se tiho gasi / Pod surovom rukom te povorke gnusne. [Povorke »starih jada i bolova ljutih«, — R. K.] / — / Ja s osmehom slušam u toj pustoj noći, / Dok mru polagano ti crni minuti, / Kršenje kostiju i kidanje puti, / Jer verujem: Zora mora jednom doći«. U pesmi *En plein air,* umesto ovoga osluškivanja, »s osmehom«. » . . . kršenja kostiju i kidanja puti«, to je rađanje Prometeja u slobodnom prostoru, »izvan grada«, tako da je bekstvo iz grada, »bezobzirce« (»Ja bezobzirce bežim izvan grada«), u stvari Simićevo hitanje ka sebi kao ka Prometeju: » . . . I stare žudi bude se polako, / I stari snovi lagano pevuše, / — / I malaksala snaga s nova / U meni raste, / i buja, i jača. / Da opet patim i da stradam s nova / Kao Prometej, gordo i bez plača«. Simić se nije zadovoljio samo ovim »plenerističkim« (!) prometejstvom (ili samo tom »prometeizacijom« plenerizma), kojim Rakićev pseudo-aristokratski »stoicizam« postaje stvar puke deklaracije, nego je pokušao da ga interpretira i patriotski, u pesmi *Poruka,*[12] tako da se ona *»nevidljiva* sila« (metafizička kob) iz Rakićeve pesme *U kvrgama,* pretvara u Austriju, u znaku Rakićevog: »Udri, i muči, i priteži jače« (koje je ovde istaknuto ispod naslova pesme): »O, zašto su vam muke tako male? / Stežite jače, carskoga vam leba! / Udrite jače moju jadnu braću / Što strašno ćute pod mukama ljutim / Kao da duše nemaju u sebi; / Stežite, bite, i mučite jače, / Nek se već jednom bol dotakne srca / . . . / Jer moja mala, siromašna sela / Ne čuše davno vrisak bojne puške; / Planine moje ne prolomi davno / Grmljavina bojna ni poklik ajdučki; / Poljane moje još su žedne krvi, / Orlovi moji još su željni strvi, / A moje lepe zelenkaste reke / Već davno čeznu da, srećne, ponesu / Trupine vaše u neznan daleki«.[13]

[10] *Jesenje pesme (Srpski književni glasnik,* 1905, XIV, 8). — U ovoj pesmi mogu da se nađu, inače, i ovakve »jesenske« stereotipnosti: »Moja je mrtva jesen došla veće / Sa nizom kišnih i močarnih dana, / I hladnim vetrom što vije i kreće / Uvelo lišće s ogolelih grana / I moje žuto, uvenulo cveće«, s podsećanjima na Stevana Lukovića: »O, kako polako, kako sporo mili / Ovo mutno podne jesenjega dana, / S kišovitim nebom što se nad njim krili . . . / O, kako polako, kako sporo mili!«.

[11] *Politika* (dodatak uskršnjem broju), 22. IV 1907, V, 1172.

[12] *Politika,* 12. XI 1906, III, 1018.

[13] Ovakve pesme, s patriotskom tendencijom, Simić je redovno objavljivao u *Politici* (nikada i u *Srpskom književnom glasniku).* To su pesme: *Dubrovniku* (br. 454, od 17. IV 1905), *Bosni* (ijekavicom, u broju 1018, od 12. XI 1906: » . . . Da li te boli, goro, što u tmini, / U pustoj noći što se tobom vlači, / Vječito slušaš negdje u daljini / Vrisak što b'jedu i nesreću zrači? / — / Ili te tuga mori, goro moja, / I duša cvili ko sirota prava, / što davno Drina ne poteče tvoja / Ko nekad mutna, strašna i krvava?«), *Noć u Prizrenu* (br. 1056, od 25. XII 1906), *Na obali mora* (u istom broju *Politike.* — U ovoj pesmi, alegorijsko-simboličkoj, javlja se atmosfera i slika večernjeg simbolizma, a takođe i forma *kada-tada-i:* » . . . U času *kada* sa nebesa plavih / Svečano slaze suton blag i snovi, / Umorno klone cvet u mekoj travi / I mirno zaspu morski galebovi, / — / I sve ućuti kao mrtvo, — *tada* / Uboga jedna žena, tužna srca, / Klonulo na žal peskoviti pada / I gorko plače, vapije i grca / — / *I* dugo u noć, užasnuta gleda . . .« Ovde je Simić *dučićevski simbolizam pokušao da učini sredstvom patriotske poezije).* To su romantičarsko-patetično stihovane poruke ljubavi i poziva na nacionalno buđenje i borbu jugoslovenskim zemljama pod Austrijom, bez ikakvog poetskog značaja. Ponekad, to je likovanje banalnosti, kao u pesmi *Svojoj majci,* štampanoj po Simićevoj smrti *(Pobeda,* dodatak božićnjem broju, 22. XII 1907, I, 56): »Ime sveto, čisto, srpsko ime naše, / Koje kao stena vekovima stoji, / Za koje su nekad pradedovi moji / u ljutome boju krvcu svoju lili — / Pradedova mojih spomen meni mili — / Mome srcu — duši tvoje usne daše. / — / Veru svetu, blagu, sjajno blago naše; / . . . / Veru što nam daje nauk Božji mio: / Da ljubimo brata koje vere bio — / Mome srcu — duši tvoje usne daše. / — / I za sve te dare, koje si mi dala, / Majko moja draga, primi pesmu moju / I zakletvu moju, da ću uvek znati / Ovo blago naše večno poštovati, / I da će ti sinak kad padne u boju, / Braneć' ime, jezik, svetu veru svoju, / Na samrtnom času reći: Majko hvala! . . .«

Odakle ovo *»austriziranje« metafizičke »nevidljive sile«* i ovo »patriotiziranje« Rakićevog »stoicizma«? U ovoj zameni planova ima nečega *od intelektualnog skandala* (grubljeg, sigurno, nego što je pozajmica motiva tragedije gołubova-želja od Samena); skandalozna je, kao uvek, sama *nesposobnost da se prihvati izazov sopstvene egzistencije,* nesposobnost koja je jedina sposobna za ovakvu zamenu planova: čovek, koji ovo radi, nije samo Srbin iz epohe aneksije Bosne i Hercegovine, nego i onaj koji, čim treba da se nađe »u kvrgama« sopstvenoga beznađa, traži spas u bekstvu: potpuno je svejedno da li je to ovo »austriziranje« »nevidljive sile«, »plenerizacija« prometejstva ili dučićiziranje, u stilu večernje »sugestije nedorečenog«, sopstvenih kvrga *kada-tada.* Ova groteskna izneveravanja Rakića, od »prometeizacije« *En plein air* i »austrizacije« »nevidljive sile« u pesmi *Poruka,* daleko su od poetike »sugestije nedorečenog« iz pesme *Noću* (i čak joj najdrastičnije protivureče: to su didaktička recitovanja), ali u osnovi jesu, kao i ta poetika u pesmi *Noću,* delo odbijanja iskušenja »kvrga« sopstvene egzistencije i sopstvenoga govora. Zato, u formi *kada-tada,* Simić *dučićizira Rakića:* ako se i čuje, ponegde, Rakićeva intonacija, sve drugo je,

u suštini, kao kod Dučića, kod koga nema pretnje da statički moment pesme bude ugrožen disproporcijom između *kada* i *tada,* kod koga ne leže, nikada, po dve *kada*-strofe na jednoj strofi (čak na samo dva stiha, ili, kao u Rakićevoj pesmi *Misao,* samo na polovini jednoga jedinog stiha). Dučić ne zna za ove pretnje i teškoće, jer ne zna za rakićevsko osećanje zavisnosti (koje zatvara u zavisne rečenice, strahom od poražavajućeg *tada):* umesto Rakićevog osećanja bezizgledne uslovnosti (kao nekakvog objektivističkog determinizma, u kome samo stoicizam, taj spas bez spasa, može da nas »spase«), to je *»bezuslovnost« duše narcističkog egotizma,* koja sve vidimo i nevidimo doživljava kao materijal i sredstva za sopstvenu projekciju. Ko je to *simetričan* (bez pretnje rakićevske disproporcioniranosti) u ovome *kada-tada,* ako ne ovaj duh egotičko-narcističkog mistifikatorstva (i samo-mistifikatorstva), duh koji sebe vidi kao uslov i uzrok svega, i za koga je, zbog toga, svako *kada* uvek *njegovo kada,* ili jedno savim ograničeno-uslovno uslovljavanje, i koji, zato, jedini i može u lako, simetrijsko (ali i simetrijski površinsko), dopadljivo (i zaboravljivo) harmoniziranje ovoga *kada--tada,* i to »skraćeno«, iz stiha u stih: *»Kad* poznamo čari pokajničkih suza, / *Tad* postane ljubav jedna religija«,[14] ili (u po dva stiha): *»Kad* moj prah, Tvorče, mirno pređe / U grumen gline užežene, / *Tad* neće više biti međe / Između tebe između mene«.[15] Jemstvo *tečnosti* Dučićeve fraze (kojoj građanski duh, opsednut konformizmom, sposobnim da sve iskidano »poveže« i da svaku disonanciju pretvori u »asonanciju«, ne prestaje da se divi) jeste u moći njegove iluzionističke »bezuslovnosti« ili u slabosti otpora uslovno-pogodbenog *kada:* potrebno je, duševnom tehnikom ovog iluzionizma, da se »pokajničke suze« preobraze u »čar« (da prestanu, dakle, da budu i suze i pokajničke) da bi ljubav postala religija, ili, — još dalje u »bezuslovnosti«, — da bi čovek, pretvarajući se u »grumen gline užežene«, ushićeno poznao u sebi boga.[16]

[14] *Rezignacija* (1908); v. Jovan Dučić, *Sabrana dela,* knj. I: *Pesme sunca,* Beograd, 1929—1930.

[15] *Povratak;* u knjizi *Lirika,* Pitsburg, 1943; v. Jovan Dučić, *Sabrana dela,* knj. I: *Pesme,* Sarajevo, 1969.

[16] Rakić je »glina užežena« bez boga. Tamo gde on, između *kada* i *tada,* nalazi zatvoreni krug vasione koja je bila »tvrdica« prema njemu (»Tvrdica je bila vaseljena za nas . . .«, — *Sumorni dani, II),* Dučić, u istom *kada-tada* krugu, nalazi harmoniziranje »beskrajne pesme« *i pred onima koji se još nisu rodili:*

Istina, Dušan Simić, koji je imao da čeka samo dvadeset osam godina da bi postao »grumen gline«, nije, pretvarajući se u tu glinu, poznao u sebi boga. Ali je, pogleda uprtog u Dučića, u agonijskoj svojoj noći, od ove gline pokušavao da pravi bele golubove »krila krvavih«, trudeći se da završetak pesme njegovoga života bude što je moguće tiši: bojažljivo »rastureni slog« poslednje njegove strofe (koji se toliko dopao Bogdanu Popoviću, da ga je uneo u svoju *Antologiju),* sa lakim, i mekim, pauzama, možda pamti ćutanje noći, ali to ćutanje je poetizovano. Ako u ovoj pesmi, u kojoj se sreću Samen i Dučić, ima izvesnog doživljajnog treperenja, izvesnog unutrarnjeg zračenja (uprkos svim teškim konvencionalnostima i klišeima simbolizma), to treperenje i zračenje ne može da se razluči od lažnog sjaja epigonske pozlate; možda je ta pozlata stvar Simićevog pokušaja da pozlati sopstveni bol (da dođe do izvesnog iskupljenja), ali ona čini da pesma *Noću* ostane, ipak, »zvezda s pozajmljenom svetlošću«.

»Kad nebrojene oči otvorite, *kada* / Pružite spram sunca bezbroj svojih ruka, / Sve šume bez konca i mora bez luka / Vaš svetli odlazak pozdraviće tada« *(Beskrajna pesma,* 1910), a u istome *kada-tada* krugu, — ali sa prećutanim *tada,* — u kome je Rakić gubio dah, on će *tek na međi bića i ne-bića da dođe do zastoja,* ali opet posle lakšeg toka uvodnoga *kada* i uz manji potres od Rakića: *»Kada* se jave na crti, / Na kraju tuge i pira, / Visoke planine smrti, / I hladna jezera mira — / — / Ko čeka na međi? . . .« *(Međa,* 1929). To je, ujedno, i najduža njegova *kada*-fraza; najčešće su to po dva stiha, i to kao *stihovi volje: »I kad* ovi dani za svagda prohuje, / I kad opet htedneš čuti moje ime, / Hoću da se ono u tvom srcu čuje / . . . / Pa sve kada prođe, da se sećaš *tada* . . .« *(Kraj,* 1905), *stihovi želje:* »Kada me zamori ravnodušno, bedno / Vreme, u časovima bezbojnim i sivim, / Rađa mi se *želja:* ja bih da doživim / Ili sreću ili nesreću, svejedno, / — / I ta tamna želja negde u dnu grudi . . . « *(Napor,* 1905), ili *stihovi ushićenja:* »Kad genije noći na krilima sjajnim, / Krilima od vatre, preko reke minu, / Nevidljiva voda ushićeno sinu, / I zapeva glasom bolnim i beskrajnim. / — / Kad ponoćni vetar pored gore gluhe / Prođe i otrese teški mrak sa granja, / Kao strasna pesma žudnog umiranja, / Ču se glas muzike iz trstike suhe« *(Velika noć,* 1911).

Milan A. Simić

Milan A. Simić napisao je jedva desetak pesama, odavno je zaboravljen, ali pogled koji traži Disa i Pandurovića moraće i njega da ugleda, makar samo kao senku. Dis mu je posvetio pesmu *Voleo sam, više neću,* koja ne spada među najznačajnije Disove pesme, ali u kojoj je i stih: »s ranom rođenja, koja se ne leči«,[1] stih što deluje kao neka skraćena formula Disove poezije, i koji, možda, Dis nije slučajno posvetio Simiću: da li je, izgovarajući taj stih, on tražio svojim »pogledom zaborava« lice Milana A. Simića, osuđenog da, posle duševnoga rastrojstva, umre rano, 1908? U krugu ovoga Disovog stiha, Milan A. Simić nije samo drugovao sa Pandurovićem i Disom, nego je u njihovoj pesničkoj mitologiji tražio mitologiju i za sopstveni »bol potajni«. San o idealnom životu, »sa očima izvan svakog zla«,[2] kojim se hranio njegov pesimizam, bio je, i za njega kao i za Disa i Pandurovića, san o oslobođenju od »društvenoga života vajnog«:

Život i svet je tašt i sujetan
Nas tišti trajno bol potajni —

[1] »S ranom rođenja, koja se ne leči, / Daljinom slutim svu prazninu, gde će / Ideje, misli i put naše sreće / Izgubiti se u šum i u reči« (u knjizi *Utopljene duše,* Beograd, 1911).

[2] »Možda spava sa očima izvan svakog zla, / Izvan stvari, iluzija, izvan života, / I s njom spava, neviđena, njena lepota . . . « (*Dis, Možda spava; Utopljene duše).*

O, hajdmo draga, u gaj cvetan
S ljubavlju svetlom u zrak sjajni.
. . .
Na ljubavi nam na kril'ma lakim,
Nad sitničarskim žićem praznim,
Bez poezije, tromim, mlakim,
S uživanjima čulnim raznim —

Uzvisimo se! Blesak spoljni,
Znam, ne mami ti pogled bajni —
Površnim mi smo nezadovoljni:
Naš pogled traži svod beskrajni . . .

Tamo, gde cveće ljupko, sveže
Opojno blago miri lugom,
Ptičji se cvrkut svud razleže
U natpevanju slatkom, dugom. —

Hajdemo tamo! eto sreće,
Ostav'mo društven život vajni;
Tamo nek duša srećna leće
S ljubavlju svetlom u zrak sjajni . . .

Ovi stihovi nose naslov *Sloboda:*[3] idealno je vandruštveno, jer je apsolutna sloboda, koje nema u društvu. Dosledno romantičarskoj mitologiji, idealno je ono što je prirodno. Ali, dosledno *udesu* romantizma, ovo prirodno kao sloboda, s onu stranu društvenoga »života vajnog« (i »sveta« taštog i sujetnog, kojim vlada samo »spoljni blesak«), jeste neizgovorljivo. Ono je bez oblika. Jedini njegov oblik jeste »oblik zaborava«,[4] onaj *otvoreni* oblik Disov, koji stalno sebe obećava, i stalno sebe uskraćuje, i koji je, zbog toga, stalno pre-oblikovanje postojećih logičko-sintaksičkih formi, kao formi stvarnosti ili samoga zaborava idealnosti. »S ranom rođenja koje se ne leči«, Dis je »s ranom« ove zaboravljene idealnosti, ili s ranom ovoga zaboravljenog oblika: s ranom ne-sećanja, koja je rana u samome govoru: »Ne sećam se ničeg više, ni očiju tih: / Kao da je san mi ceo bio od

[3] *Književna nedelja,* 19. XII 1904, god I, br. 11.

[4] »U snu, prolazom oko moje glave / Svi događaji i stvarnost prestaju. / . . . / Ja ne znam više da l' se sećam sada, / — / Ni kad je došo oblik zaborava« (Dis, *Prestanak jave; Utopljene duše).*

pene, / Il' te oči da su moja duša van mene. . .«.[5] On je »s ranom« idealnog koje se povlači, koje može samo da se sluti (i to tako što biće tog idealnog gleda njega, Disa, a ne on, Dis, to biće), kao neki san, što se sanjao, ali što ne može da se obnovi u sećanju, i što zato kao da se povlači u pre-egzistenciju, izjednačavajući se sa ništavilom, i preobražavajući grob Disovog pesimizma u Nirvanu kao u carstvo te izgubljene idealnosti (ozarujući sve pandurovićevski crno, grobljansko, što ne prestaje, smirujućom vedrinom nirvanizma). Dis, koji ništa nije mogao da *zadrži* (ničega *da se seti),* nijedan oblik (i koji je, valjda, zato i pokušavao da materijalizuje i ono što je idealno), zagledan u nemogući »oblik zaborava«, video je *reči, » . . . s oblikom«,* kako pred njega staju, kao nekakva bića, neki nepojmljivi stvorovi (što stižu s granice ljudskog i vanljudskog?), da bi se tu *raspale*: » . . . I sve reči kao da s oblikom staju, / Tu, preda me, gde se raspadaju. . .«;[6] u tome »raspadaju reči (. . .) s oblikom« nalazio je on dirljivu nespretnost gesta (i gramatičku, i sintaksičko-melodijsku), koja njegove rečenice pretvara u linije naivnog crteža (neke večite »primitivnosti«: nečega detinjastog što se, na granici idealne nadstvarnosti i kiča, nikada neće iscrpsti?), putem govora koji se ne daje nikakvom svođenju, nikakvome tumačenju (» . . . Moja ljubav pod životom spava«),[7] jer se »rana rođenja« ne leči: jer se iracionalno rođenje ne daje svesti, njenome tumačenju, koje je stvaranje logičko-pojmovnog oblika, *lek* za tu ranu.

Milan A. Simić daleko je od ovoga nedostižnog »oblika zaborava« *nedostižnog Disa.* Ako priroda, u njegovim stihovima, ostaje zarobljena u romantičarsko-sentimentalističkom klišeu »gaja cvetnog«, to nije u prvom redu po surovoj volji inercije kojom se, početkom veka, produžava romantičarska frazeologija, nego po volji ove idealnosti koja bi se, kao vandruštvenost, kazala neposredno, kao ideal neposredovan društvom, ili kao idealno (ovde: prirodno) neposredovano negativitetom. To odsustvo negativiteta otvara vrata klišeu, ovome kiču »gaja cvetnog«. Iskušenje kiča (ovde tako moćnog) jeste iskušenje neposredovane idealnosti, ili prirode bez društva; kič je, i u ovim stihovima, »čista« (negacijom neposredovana) idealnost. On je »osvojeni« oblik idealnosti, ili idealnost koja se apsolutno setila sebe

[5] *Možda spava*

[6] *Pesma bez reči; Utopljene duše.*

[7] *Sećanje,* 4; *Utopljene duše.*

apsolutnim zaboravom »društvenog života vajnog«. »Gaj cvetan«, sa svojim cvećem, slavujima i »visinom plavom«, jeste gaj idealne nevinosti, koja je zaborav ovoga »društvenoga života vajnog«, ali i zaborav čoveka. On je »gaj« smrti, i zbog toga se u njega može ući samo mrtav: zbog toga je san o njemu neodvojiv od sna o sopstvenoj smrti, ali i od smrti čoveka; u čežnji za ovim rajskim »gajem cvetnim« krije se čežnja za apokaliptičkim potopom: cveće nevinosti ovoga »gaja cvetnog« rascvetava se iz uzdaha: »Samo čovečjeg da nestane roda«:

I sad već sve se ocrtalo vidno.
Budućnost zar da na zgarištu zidam,
Ranjav? O, društvo! Ljudi! Stidno! Stidno!
Ne, neću svoje bolove da vidam!

Hoću da umrem bedno, smrću mrava.
Hoću, pod plotom, kao pseto gladno.
S istoka zora kad zablista plava,
Na prosta kola da me bace hladno;

Pa posle izvan varoši, sve poljem,
U nebojenom sanduku, i tajno,
Da me u groblje, gde se nadam boljem,
Odvuku brzo da se smirim trajno!

O, ja sam vazda razmišljao o tom
Kakva je dobit, i koliko leči
Rascep sa dugim, ljubljenim životom,
Koji, sa planom, mrcvari i gnječi.

Za trunkom ljudske iskrenosti, vere,
Odavno ja sam video da treba
Žaliti ili želeti bez mere
Da potok kakav udari iz neba.

Da proždre ljudsku baruštinu krvi,
Pokida mreže od satanskih žica,
I bednu zemlju očisti od strvi,
Blata i drugih bakcila i klica.

Na kraju, neka i usahne voda,
Procveta cveće, zapevaju ptice,

Samo čovečjeg da nestane roda,
Čoveku sasvim da se utru klice.

O, da se jednom sklope oči moje,
Kako ću srećan ležati pod travom,
Dok iznad tužne humke slavuj poje,
I žarko sunce sja visinom plavom.

(Završna reč).[8] Istorija, koja se razvija ovim monotonim stihovima, jeste istorija »gaja cvetnog«: istorija *dehumanizacije*, koja živi od očajanja: u »gaj cvetan« stiže se voljom ove dehumanizacije u očajanju. Banalnost ovoga »gaja cvetnog« jeste neumitnost dehumanizacije: banalnost, kao smrt »društvenoga života vajnog«, ali i kao smrt smrti: banalnost apsolutne idealnosti bez negativiteta, ili bez smrti: banalnost »srećne« smrti. Simićevo »izvan varoši« jeste kao i Rakićevo »izvan grada«: izvan negativiteta, izvan smrti, ali i izvan stvarnoga govora, koji je samo u suprotnosti idealnog i realnog. Oslobođen od ove razdiruće suprotnosti, govor je oslobođen od sopstvene istinitosti. On je lažan govor, ili govor koji osuđuje prirodu na kliše romantičarsko-sentimentalističkoga kiča.[9] Sila suprotnosti

[8] *Pregled*, septembar 1907, I, 1 (datirano: *6. septembra 1905, Beograd).*

[9] Za iskušenje ovoga lažnoga govora o idealnosti bez negativiteta znaju i drugi, i od Milana A. Simića znatniji, pesnici. I za Milana M. Rakića, izlazak »izvan grada« jeste izlazak u idealnost bez negativiteta: u prirodu bez »društvenog života vajnog«, »daleko od ljudi, daleko od jada«, ali i bez muke agonije. »Daleko od ljudi«, u Rakićevoj pesmi *Želja* (1902; v. *Pesme,* Beograd, 1903), preobražava se, stvarno, u *daleko od smrti:* protest protiv društvenog izopačavanja smrti, preobražava se u želju za »lakom« smrću (»Smrt je tako laka . . . «), koja čini da čovek umire »nasmejan i čio« (»Ostaviću život, nevolju, i bedu, / Bezbrižan i vedar, nasmejan i čio«). Ali zato se autentičan govor ove autentične žudnje čoveka osuđenog na muke agonije, gotovo iscrpljuje prvom strofom: »Kad i meni dođe čas da mreti treba, / Bože, daj da umrem u jesenje noći, / Nasmejan i vedar, u mladačkoj moći, / Pod raskošnim sjajem septembarskog neba«; on se *rastvara* u nemoći govora kojim se pokušava da opiše ta idealnost bez negativiteta, kao priroda »daleko od ljudi«: »Gledaj kako *mesec nad poljima sija,* / I *oblačke* retke rastura i vedri, / I *trava miriše* i rastinje klija, / I šumore tužno kukuruzi jedri! / — / Nad nama će nebo treptati u sjaju, / *Grliće nas blago vaseljena nema,* / Lepršnuće krilom u obližnjem gaju / Slepi miš poslednji što se na put sprema. / — / Pa dok iz daljine grmi gradska jeka / I zabave puste što nize čoveka, / I bučno veselje tajanstveno huji, / *Zapevaće negde skriveni slavuji,* / — i priroda cela zaćutiće *strasno,* / I polja, i gore, i bašte, i vrti . . . « Oni »realistički« kukuruzi, pa čak i onaj slepi miš, koji uzleće iz ove banalnosti, kao obećanje (makar i sasvim slabašno) da postoji tu, ipak,

idealnog i realnog ne postaje u pesmama Milana A. Simića (kao, uostalom, i kod Rakića ili Pandurovića) preobražajno-dramska (tvorački dinamička) *sila jezika,* njegova *unutarnja* snaga (ono što je postala u najznačajnijim Disovim časovima), nego ostaje *spoljna,* dramska sila, koja zahteva eksteriorizaciju, *prikazivanjem* osnovnih svojih dramskih momenata: »gaj cvetan« zahteva romantičarsku dramaturgiju. Milan A. Simić, upućen svojoj Beatriči, — »Svud *pod hipnozom* [pandurovićevskom, svakako] njene duše blage«, — ugledaće kako se rađa, pred njim, » . . . slika / Kućice bele ograde i vrta / Gde dušu blažih zrakom njena lika«.[10] Taj ideal »kućice« (sa ogradom, i sa vrtom, kao

mogućnost oslobođenja od ove banalnosti, nedovoljni su da tu banalnu idealnost stvarnije ugroze i da umanje onaj izazov romantičarsko-sentimentalističkog kiča koji se tu stalno oseća. »Slavuji«, koji se javljaju ovde kod Rakića (kao i u navedenom stihu Milana A. Simića: »Dok iznad tužne humke slavuj poje«), istog su porekla kao i slavuji Sime Pandurovića (u pesmi *Mrtvi plamenovi, II,; Posmrtne počasti,* Mostar, 1908): »Život kroz dušu nabujalo struji. / Ja imah vere, i verujem snova. / U mojoj duši pevaju slavuji / Pod hladnim nebom oktobra i zime: / Sanjivo diše melodija nova, / Zvuk drugog sveta, i ja živim njime: / Konture zemnih stvari, sreće, bede, / Pred mojim duhom jednoliko blede«. »Slavujska«, romantičarsko-sentimentalistička, frazeologija, i kod Rakića i kod Pandurovića, jeste neumitnost idealnosti bez negativiteta, ili neumitnost slabosti za suprotnost idealno-stvarno. Zato je ta idealnost govorno nemoćnička, i na granici kiča, kod Rakića, i zato je ona, kod Pandurovića, često i »slavujska« i apstraktna. Ona se zaleđuje u izraz »zvuk drugog sveta«: nije taj sami zvuk, nego ova »refleksija«, koja vodi prostoj tvrdnji: » . . . i ja živim njime« (jer onemogućava stvarni, poetsko-tvorački, život njime). Tamo gde *blede* »konture zemnih stvari, sreće, bede«, pa zbog toga i jesu samo *»konture«,* govor je, nužno, i ovaj govor u »konturama« (apstraktno-spoljnim naznačenjima) i ovaj govor u znaku romantičarsko-sentimentalističkoga klišea, ili kiča, čiji »sjaj« je utoliko neizbežniji ukoliko je veće »bledilo« ovih stvari-»kontura«. *Kič je realnost idealnosti bez negativiteta:* bez »zemnih stvari«, bez smrti. On je sama smrt smrti (ili »laka smrt«), ali zbog toga i jeste stvar dehumanizacije (»daleko od ljudi« kao daleko od smrti: daleko od smrtnoga čoveka), i, u tome smislu, stvar apokalipse, koja se već dogodila, ali je samo prikrivena: gde je »gaj cvetan«, ako ne »daleko od ljudi, daleko od jada«? Događena apokalipsa nije pakao; gde je pakao, tu je čovek: tu još ima nade. Cveće apokalipse jeste cveće »gaja cvetnog«: cveće idealnosti bez čoveka. Treba »čovečjeg da nestane roda« pa da »procveta cveće, zapevaju ptice« idealnosti. U idealnost se stiže jedino mrtav (kao Simić, »u neobojenom sanduku«): jedini govor dosegnete idealnosti jeste govor kiča.

[10] » . . . I živo lebdi oko mene slika / Kućice bele, ograde i vrta, / Gde dušu blažih zrakom njena lika, / Večito vedra i smirenih crta — / — / Ah, ona! ona! . . . ah, to drago moje! / Kako je znala ćutati ko stena! / Ćutati silno! dokle srećno dvoje / Ljuljuška čudnim snom priroda lena« *(Kroničan rastanak; Književna nedelja,* 6. XI 1904, I, 5). — Treba obratiti pažnju: ona, idealna, *ćuti;* to »sreća« (dosegnuta idealnost) ćuti, iako Simić ne uspeva da nađe reč za ovo

malograđanske »slobodice« usred »društvenog života vajnog«) osuđivao ga je na to da *»zrak* njenog lika« pokušava da materijalizuje, na nivou tekućega žargona malograđanskog sentimentalizma, u znaku trogatelnoga »zbogom« i »hvala« ljubavnika koji se rastaju;[11] ali osuđivao ga je, u ovoj nemoći za jezičko

ćutanje: »silno«, ili ono »ko stena«, potpuno je tome ćutanju neadekvatno; to ćutanje je s onu stranu snage i slabosti: sreća je ovde, očito, oslobođenje od sveta snage ili slabosti, od sveta akcije. Svet sreće je svet »prirode«, koja nas *»ljuljuška* čudnim snom«, i koja je zato *»lena«*: ta »priroda lena« jeste priroda dosegnute idealnosti, kao apsolutne pasivnosti, što nas »ljuljuška«, kao svoju blaženu decu. Ta »priroda lena« jeste *ideal nemara,* o kome je sanjao Pandurović, kojim je živeo Dis, u čijim stihovima je ovaj nemar bio nemar prema postojećim logičko-sintaksičkim oblicima iskustva, jemstvo ozbiljenja nadstvarnosti »čudnog sna«. (Isti nemar, dozivan drugim putevima i sa drugim govorno-poetskim posledicama, javiće se u kasnijoj novoromantičarskoj poeziji Crnjanskog i u poeziji prve epohe nadrealizma.) U pesmama Simićevim, taj »čudni san« »prirode lene« ne progovara: ne postaje poezija; on ostaje samo »čudni san«. Ali je, kao san ove »prirode lene«, — te idealnosti što pasivizira, i pasivizacijom obećava oslobođenje od statičkih oblika zatečenoga sveta (njihovo pre-oblikovanje), — nesumnjivo *naznačen.*

[11] U istoj pesmi *Kroničan rastanak:* » . . . Tada, baš tada *instinktivno sleta / Moj pogled* na nju, tako lepu, zdravu, / I čedna slika vaskrsava kleta: / Ona *u istom, nemenjanom stavu,* / — / *Haljini istoj,* sa izgledom onim, / S tajnom u oku, bleda i u strahu, / Spremna da moli *da suze ne ronim,* / Što *sudba uvek ima narav plahu,* — / — / *S pogledom oka, onakvim i sade,* / Značajnim, sjajnim, tužnim, koji pleni, / U kom sva sreća moja — mrtva pade. / S istim, oh, kao kad je davno meni / — / Večeri jedne — *u jecanju mnogom* / Ko dete kom se stvar na žao dala, / Kazala s mukom, prekidano ‚zbogom' / I jedno tiho, zagušljivo (!) ‚hvala' . . .« — Eto Pandurovića, u onoj tuđici »instinktivno«, koja nije samo stvar snobovskoga pseudo-intelektualizma, nego je i stvar ove nemoći za konkretno-čulno (» . . . instinktivno sleta / Moj pogled . . . «), pa je zato »ona« »lepa, zdrava«, ili je »čedna slika«: statična, »u istom, *nemenjanom stavu«,* koja čini i ovaj jezik statičnim, i ostajući stalno izvan njega, pomalo kao lutka, s kojom se ne može uspostaviti nikakav odnos. To je ono »drago«, što po zlom udesu »izmiče«, »beži«: »Sve što mi je drago i na srcu leži, / U času kad mislim da ga snažno grlim — / Izmiče od mene, bez milosti beži / Da postane, valjda. **lepšim, neumrlim«** *(Sve što mi je drago . . .; Nova Iskra,* jula 1906, god. VIII, br. 7): ono što postaje lepo, »neumrlo«, odvajajući se od nas, rugobnih, smrtnih. (Lepota je u bekstvu od nas.) Ali, to je i *kob beščulnosti,* udes *erotske ravnodušnosti,* koja čini da »Zamagljen pogled, bled oblak na čelu / Naših dama jednu malu tajnu krije: Odricanje nemo, jednu čežnju svelu. / Strast što je buktala i koje sad nije. / — / Izgleda da danas više ne zanima / Nas umornu decu ovoga stoleća, / Drugi i lepši pol . . .« (Pandurović, *Mi, po milosti božjoj, deca ovoga stoleća; Posmrtne počasti).* Ovaj udes traži i od Simića da se »uzvisi« »nad sitničarskim žićem praznim«, ali i nad životom »S uživanjima čulnim raznim«, i zato pretvara dragu ove »dekadentske« oseke erotičnosti u Pandurovićevu Mrtvu dragu. U pesmi *U metalnom sanduku, u svili (Pregled,* 1907, I, 2; u *Bosanskoj*

otvaranje silama suprotnosti realnog i idealnog, i na *dramsko* prikazivanje, pre svega u pesmi *Kroničan rastanak* (dvadeset i dve strofe):

Zašušti opet lišće s jedne strane,
Probode srce nevidljiva strela;
Na istoj strani razdvoje se grane,
Zatrepti nebo, okolina cela;

I tad, ko cveće, zamiriše mlako
Dušica njena mesečinom mekom,

vili, 1908, pod naslovom *Izgubljena zvezda)* Simić je pokušao da se uvrsti među pesnike Mrtve drage, ostajući na nivou beznačajnog epigonstva (»U metalnome sanduku, u svili, / Mramorna, svetla, pod pokrovom plavim, / Među svojtom koja stražari i cvili, / Ko snom da spava anđeoskim pravim«), a ovde, *u Kroničnom rastanku*, oblačio je u *»haljinu istu«*. Ta *haljina* je, — iako je on ne opisuje, — kao i onaj »šešir, pomodan i beo« Disa (ili onaj beli šešir, sa orhidejom, kod Rakića, u pesmi *Orhideja:* » . . . S viticama gustim, s velom, i, ko zvezda. / *Na belom šešíru crna orhideja«),* očito refleks pomodarstva građanske kulture epohe, u stilu iz *Louvre-a i Au Bon marché*, što će likovati, najviše, u stihovima Armana Divala (Save D. Petrovića); ali ona je u punome saglasju sa ovom erotskom zamrlošću koja željenu ženu čini nedodirljivom, i mrtvom, pretvarajući je u krojačku lutku. *Stil epohe, koji traži ovu »haljinu«, jeste i stil ove erotske nemoći*, koja sentimentalizam (»Spremna da moli da suze ne ronim . . . «) modelira gestovima tekuće kurtoazije (» . . . s mukom, prekidano ‚zbogom' / I jedno tiho, zagušljivo (!) ‚hvala'«), ali punim nespretnosti koju podržava nemoć za čulno i poetsko konkretno (»S pogledom oka, onakvim i sade . . .«: »pogled oka«, — i to kakav? »Onakav«. Kada? »Sade«, — u slavu terora rime, ali i tekućega govora epohe). Strepnja od mogućnoga konačnog gubitka, može da približi govoru: »Al' ako mi sudba iz naručja, s grudi, / Istrgne i tebe, tvoje telo vito, / Najnesrećniji ću, između sviju ljudi, / Zaklopiti oči, da ne vidim i to . . .« (*Sve što mi je drago*), ali to je samo treptaj, slabašan, dalek, jedva osetno uznemiravanje melodijske linije ovoga govora koji sasvim slaba, gotovo nepostojeća, čulnost, zatvara u tvrdu, nesavitljivu frazu. U tu frazu zatvoren je Milan A. Simić kao u onu sobu u kojoj je, uz sveću, tražio »novi hram«, tražeći, zbog »one noći rešena neuspeha«, utehu »u neprekidnom, grozničavom radu« (»Od one noći rešena neuspeha / Što mi uništi svu raskošnu nadu, / Jedina što mi još osta uteha / U neprekidnom, grozničavom radu. — / I kad se budeš svetla od sreće, / Sa zabava, vraćala pred zoru, / Videćeš plamen od sveće / Kroz zavesu na mome prozoru . . . / To ja još radim . . . Tražim novi hram, / Nestrpljiv, sa čežnjom za nečim dalekim«), a nalazeći kič sentimentalističke vizije svoga kraja: na proleće će naći smrt, i to će biti taj »željen hram i svet«, ali ona će, sad prolazeći kraj njegove kuće »kuda *u izlet«* (a ne »sa zabave«, naravno), »Dok na polju trepti živi zrak«, » . . . bez bola i bez osmeha, / Videt' unutra sveće kobni znak«. *(Znak; Nova Iskra*, marta 1903, god. V, br. 3). To je *čulnost* koja »prolazi« kraj kuće Milana A. Simića, prepuštajući ga na milost i nemilost ovome sentimentalizmu, »zbog one noći rešena neuspeha«, koji je erotsko-govorni neuspeh.

Te srce moje — neravno i jako —
Zalupa ludo u nastupu nekom.

Srušim se teško, bez daha, u travu,
I sklopiv oči, čekam tako dalje,
Gušeći onu čudnu, slatku stravu
Pred bićem, koje Bog čoveku šalje.

Dve ruke, koje kao da se lome,
Grčevito me stegnu u to vreme;
Zatim lagano, slični duhu kome
Pođemo vrtom ko dve sreće neme . . .

O jeste! Mi tada nismo jedno drugom
Nov, lepši život u laskavoj boji
Slikali; mi smo u ćutanju dugom
Samo se većma osećali svoji.

Sve se pospoljašnjuje: umesto drame jezika, to je drama slike. Osnovna je *situacija*, opsednutost njome, koja od jezika zahteva samo da naznačuje njene glavne momente. Nijedna stvar ne pokušava jezički da se konkretizuje; zato je to jezik sheme, u pristajanju na neodređenost, koja nije samo tamo gde Simić govori: »s jedne strane«, »okolina cela«, »u nastupu nekom«, nego i tamo gde će se zadovoljiti »izrazom«: »Samo se većma *osećali* svoji«, od kojega stvarni izraz tek treba da počne. Tu neodređenost opštega naznačivanja, »velikim« potezima, koji jezik čine praznim, do nestvarnosti, — čineći da ceo ovaj prizor iz *Kroničnog rastanka* (centralno njegovo dramsko mesto) bude kao stihovani opis neke litografije, s početka veka, koja prikazuje Danteov susret sa Beatričom (pa bi, zato, Milan A. Simić bio ovaj litografisani Dante beogradske »dekadentske« boemije iz Pandurovićeve i Disove *Književne nedelje?),* — tu *prazninu* jezičku, što rečenice pretvara u kosti skeleta bez mesa, zahteva odsustvo izrazitije tvoračke suprotnosti idealnog i realnog, ili (u ovim strofama *Kroničnog rastanka)* idealnost »po sebi«, idealnost koja se sebe seća, »lik« koji je nađen.

Pa ipak, nema li neke jeze ispod ove popularno secesionistički litografisane »čudne, slatke strave« u dodiru sa idealnošću, »pred bićem, koje Bog čoveku šalje«, i, posebno, upravo u ovoj jezičkoj praznini, kojom se iskazuje ravnodušnost prema jeziku, u koju uronili su ovi ljubavnici što, »slično duhu kome«,

šetaju se »vrtom ko dve sreće neme«, i koji se, »u ćutanju dugom« samo »većma« osećaju »svoji«? Oni ne slikaju jedno drugom, »u laskavoj boji«, »nov, lepši život«, zato što je taj »nov, lepši život«, najzad osvojen, što je ta »laskava boja« nekakva »boja« ostvarene sreće, koja je nema: govori se jedino u nesreći. To nisu bića okrenuta *jedno drugom,* u aktivnom odnosu; to su bića koja se šetaju, jedno *pored* drugog. Šetanje njihovo je kretanje bez cilja: gde je odnos, tamo je cilj; ova besciljnost, to je vanodnosnost, koja se »šeta«: to su te »dve sreće neme«, čija nemost produžava se jezičkom prazninom, i čija ravnodušnost prema jeziku jeste, u suštini, socijalna ravnodušnost. Oslobođenost od društvenosti, koja je opštenje, jeste ova oslobođenost od govora, ali i od samoga govornoga nagona. Ali, to je i oslobođenost od ljubavi; s onu stranu opštenja, ove »dve sreće neme«, što se šetaju po vrtu, jesu kao ono dvoje dragih koje šeta, »u belim košuljama«, po vrtu ludnice, dok širio se bolnički miris jak, iz *Svetkovine* Sime Pandurovića (objavljene, kao i Simićev *Kroničan rastanak,* u *Književnoj nedelji,* iste 1904, u broju četvrtom):

Sišli smo s uma u sjajan dan,
Providan, dubok, — nama, draga, znan;
I svetkovasmo otcepljenje to
Od muka, sumnje, vremena i sto
Rana što krvave ih vređao je svet:
Ljubavi naše plav i nežan cvet.

I opet sila zgrnulo se sveta
U bolnički nam mirisavi vrt;
Posmatra gde se dvoje dragih šeta,
Srećno, i hvale onaj život krt
Što ostavismo. Daleko od njih
Sad smo, a oni žale mir naš tih.

Ne znamo *datume nastanka* Pandurovićeve *Svetkovine* i *Kroničnoga rastanka* Simićevog; ali znamo da se iz Simićevoga »gaja cvetnog« ide, neizbežno, u vrt Pandurovićeve ludnice: idealnost, koja zahteva »otcepljenje« od sveta, zahteva »otcepljenje« od svesti, koja je *neizlečivo svetska;* oslobođenje od »kroničnog rastanka« (od neprestanih oscilacija iz idealnosti u realnost, i iz realnosti u idealnost) traži ludilo, daje mu pristanak, doziva ga. Ludilo je apokalipsa koja treba svet da pretvori u »gaj cvetan«.

Nećemo nikad saznati da li je Sima Pandurović, kasnije, kada se Milan A. Simić najzad stvarno našao u vrtu ludnice, i ako je imao prilike da ga posmatra, izgubljen među onima koji ne poznaju »nevinost sveta« dvoje dragih u belim, ludačkim košuljama (jer za to »glava njihova im smeta«),[12] — kao racionalista koji je slavio ludilo, ali koji nije poludeo, — da li je on mogao bez straha da se seti *Svetkovine* (a morao bi, ako je bio *tamo,* pred Simićem *na onoj drugoj strani,* da je se seti, te pesme kojom progovara pakao ovoga sveta u kome je ljubav ludilo i u kome se sanja o ludilu kao o ljubavnom blaženstvu), i, još, da ponovi, pa makar bilo to i najtišim glasom, stihove iz ove pesme: »Jer mi smo, možda, *sami tako hteli,* / Rad ljubavi nam i rad sreće svoje«. Tim stihovima progovara, najneposrednije moguć-no, i uprkos onome ograđujućem »možda«, ovo *htenje* ludila, »rad ljubavi nam«, ali htenje koje utapa ljubav u nemost ove »dve sreće neme« u šetnji: »otcepljenje« od sveta (svesti), koji se protivi ljubavi, jeste i »otcepljenje« od ljubavi mogućne jedino u svetu (svesti) koji je poriče, a »svetkovina« toga »otcepljenja«, »rad ljubavi nam«, jeste »svetkovina« ovoga mira, u nemosti, koji je mir praznine, dostizanje one *»mirne svesti«,* o kojoj je Simić sanjao, romantičarsko-sentimentalistički (i pandurovićevski) sanjajući o »tišini rake«,[13] onaj Disov »osećaj *mirne praznine* na meni«,[14] koji ovde, u *Kroničnom rastanku* (kao i u Pandurovićevoj *Svetkovini),* traži se monotonijom ritmičke smirenosti shematski »praznoga« jezika. »Otcepljenje« od sveta

[12] » . . . Oni baš ništa nisu znali šta / Dovede tu nas. — U cveću smo išli, / Slaveći strasno osećanja ta, / Zbog kojih lepo sa uma smo sišli. / U novom svetu dobro nam je sad, / A svet o njemu dobro i ne sluti; / — / Sumnja u ljubav, najteži nam jad, / Min'o; i čase blažene ne muti. / Iz prošlih dana, ljubav i znak njen / — Spojenost srcâ — ostala nam još. / Naš život ovde svetao je tren, / Srdačan, krotak. Onaj život loš / — U kome znanci, rodbina ostaju, / Nevinost našeg ne poznaje sveta; / Životno vino, srž nedostaju / Njima; a glava njihova im smeta. / . . . / I gledaju nas zato što idemo / U košuljama belim parkom ovim, / Gde bolnički se miris širi jak. / Ne znaju draži sa životom novim, / Ljubavi naše neumrli znak. / . . . Gle! očima im trepti rosa nemo . . .« (Pandurović, *Svetkovina;* v. *Posmrtne počasti).*

[13] » . . . Kako će tada dopirati jasno, / *Do mirne svesti,* u tišini rake, / Žagor života, cvrkutanje strasno, / I blagi vetrić, i sunčane zrake« *(Završna reč).*

[14] » . . . Stojim ko oblik umrlih vremena, / Poslednji čovek na granici svega, / Poslednji talas otišlih spomena. / Svud mrtvo more, svud nigde ničega; / I spava voda, i nema promena. / — / Nema promena. San jednak, kameni / Spaja sva mesta sa predelom nada. / *Osećaj mirne ravnine na meni* / I preko stvari nepomično vlada« (Dis, *Sa zaklopljenim očima; Utopljene duše).*

iskazuje se kao ravnodušnost prema jeziku: govorni čin jeste čin stvaranja ovoga mira oravnodušnjenjem prema samome govoru.[15] Govori se »ko od bede«, i tu, u ovoj pandurovićevsko-simićevskoj »svetkovini« »dve sreće neme«, koja ne može da bude i sreća jezika, i koja je, u stavu prema jeziku, apsolutno ista kao i nesreća, koja odbija govor, odbijajući svet: »Svet me ovaj više ne zanima; / Moje oči ravnodušno glede; / Na duši se spoljni svet ne snima, / Živim prazno, živim ko od bede«.[16] *Smeh,* koji se javlja u trenucima sukoba sveta (želje za svetom) i ove ravnodušnosti, jeste u službi nemosti: »Ja sad mogu samo *da se smejem,* / Možda ničem, al' tek *da se smejem,* / Osuđen sam tako *da se smejem,* / Bog je hteo, moram *da se smejem«.*[17] Svakako, to su još *stihovi;* čak, to je i želja da se ostavi utisak (da se izazove nečija pažnja, ovim, u to doba, sasvim neuobičajenim govorom u stihu: ovim ponavljanjem, u strofi od četiri stiha, četiri puta: »da se smejem«, — sve drugo je kvazi-govor, u osuđenosti: »Ja sad

[15] Otuda i naglašena narativnost i izobilnost govora. Izgubljenost, u kojoj život postaje puko trajanje, zahteva, da bi se »rekla«, i ovu narativnost i ovu izobilnost govora: *trajanje je u govoru naglašeno kvantitativnò, zato što ne zna za stvar kvaliteta* (kao za stvar samoga preobražaja, koji trajanje poriče), ali i zato što zahteva ovo bezizgledno oticanje, taj bezizgledno-nezavršivi, jednolični, tok rečenica. Odsustvo preobražaja (kvaliteta) iskazuje se ovde naglašenom kvantitativnošću govora: ravnodušnost je, otuda, prema govoru protivurečna: odbijajući govor, onako kako sve pokušava da odbije, ona je »govorljiva«, ali zato što traži ovaj prividni (naglašeno *kvantitativni)* govor umesto stvarnoga (kvalitativnog) govora. To je prividno pristajanje na govor. Pandurović je u tome otišao najdalje; najveće njegovo poetsko osvojenje (ono koje ga čini nezamenljivim) jeste osvojenje poezije na najnižem stepenu govora: na samoj granici emocionalne ravnodušnosti, koja ne prestaje da kontrapunktira »poetičnosti« klišea i anti-poetičnosti racionalne fraze (prezasićene tuđicama pseudo-intelektualizma, koje, u najsrećnijim trenucima, suprotstavljene »slavujskoj« frazi, ovaj kontrapunkt moćno produbljuju), on je ovom jednoličnošću pričanja produbljivao »osećaj mirne ravnine« i senzaciju izgubljenosti »mirne svesti«, na samoj granici ne-govora. (Dis je drugo: i on monotono priča, po sili ovoga beznađa u trajanju, ali njegova izgubljenost je neuporedivo dublja; ona je i izgubljenost za metafore i simbole ove banalne fraze, izgubljenost koja se prevazilazi, otvarajući se novim metaforama i novim simbolima. Jedino što on čuva, to je monotonija, kao ritmički poredak banalnosti, tako da on taj poredak urkšta, a da ga ne izneveri, sa ovom metaforičko-simboličkom obnovom, i tako da tvoraštvo, na metaforičko-simboličkom planu, ostaje u ritmičkom saglasju sa izgubljenošću, produbljujući je nenametljivo do tvoraštva: nenametljivo je, *iz nje same,* poričući.)

[16] U pesmi bez naslova *(»Svet me ovaj više ne zanima . . .«); Nova Iskra,* februar 1906, god. VIII, br. 2.

[17] Završna strofa u istoj pesmi.

mogu samo«, »Možda ničem, al' tek . . . «, »Osuđen sam tako«, »Bog je hteo«), ali ta želja za ostavljanjem utiska (da se bude viđen: da se bude *prisutan)* jeste poslednji refleks društvenosti, u njenoj agoniji. To je već najava apokalipse govora: najava nemosti, »dve sreće neme«, koje se šetaju po vrtu ludnice, kao po »gaju cvetnom«, jer naporedo sa tom željom (da se izazove jak utisak, da se bude *primećen),* protivurečno njoj, i nezadrživo, vlast uzima *gluvilo,* koje se stvara ponavljanjem toga istog »da se smejem«, izvanredno odbijajući, *mučan mûk,* govorni bezizlaz, kao bezizlaz opštenja: to je izraz odbijanja opštenja, izraz kao slom izraza, insistiranje na tome slomu, očito hteno uskraćivanje ma kakve melodioznosti, i ma kakve harmoničnosti, nešto disharmonično, i kakofonično, što treba da ponovi disharmoničnost smeha ovoga čoveka koji se smeje umesto da govori, i čiji smeh nije, nikako, smeh »možda ničem«, nego smeh govoru. To je smeh kao dozivanje »ničeg« u govoru: smeh koji otvara vrata nemosti »gaja cvetnog«.

Pesma Milana A. Simića jeste pesma ovoga osvajanja nemosti. Nju određuje ta nemost: i njen romantičarski kliše »gaja cvetnog« i onaj indiferentizam prema govoru, koji ispražnjuje govor, svodeći ga na prazno-shematski sistem uopštenih naznačivanja, delo su ove neodoljive nemosti. Pesnik, u čijem govoru se smenjuju »poetičnosti« »gaja cvetnog« sa prazninom shematizovanoga govora, zagledan u Pandurovića i Disa, i, često, kao njihova senka, što bludi između njihove mitologije i sopstvenoga prokletstva, Milan A. Simić stigao je samo da naznači svoje poetske mogućnosti, i to isključivo nemirom sopstvenog prokletstva koje govori tuđim jezikom: on je Pandurović koji je poludeo, nirvanist Dis koji je otišao u Nirvanu.

Jela Spiridonović-Savić

Jela Spiridonović-Savić objavila se u ubeđenju da je ekstaza jedini put u istinu (u punoću) bića: ona je od ritmova iskidanog daha, zagrcnutih (tako da su joj često stihovi, kao i u mnogih drugih pesnika koji su se, zajedno s njom, objavili 1919, odmah po ratu, ponekada samo jedna jedina reč), očekivala ekstatičko objavljivanje bića. U korenu njenog ritmovanja i njenog slobodnog stiha jeste žudnja za ekstatičkim stanjem, žudnja koja je nedvosmisleno mistička: već prvom svojom zbirkom pesama, *Sa uskih staza* (1919), posvećenom proleću, buđenju erotskih strasti, žudnji za beskrajem, ona se stavila u službu idealu mističke ekstaze koji će, kasnije, — iako je to najavljeno već i u nekim trenucima ove zbirke,[1] — da dobije *religijsko* značenje, i to, sasvim određeno: u duhu srednjovekovnoga hrišćanskoga misticizma. Propovedajući da su mistici »božja deca gorućih srdaca«, i da »nema te teorije koja bi mogla da zameni iskustvo njihovog života«, ona je sanjala *unio mystica*, zavetovana traženju tog ekstatičkog ritma koji bi mogao ovu radost da dozove. Njeno obraćanje ritmu, njeno beskrajno poverenje u moći ritma (na samim njenim pesničkim počecima), idu iz potrebe za ekstazom koja bi posvetila u vrhunsku radost. Ona je verovala da se u ekstazu stiže ritmom: ritam je posrednik ekstaze, jemac zanosa.

[1] U pesmama *Ruke, Allegro, Pesma Ljubavi; Sa uskih staza*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1919.

U tome smislu on treba i da uvede u vrhunsko »religiozno bivstvovanje«, koje »nije mirovanje niti kakva *qualitas occulta*, no slika života«,[2] ali jedna *dinamična* slika: radost otkrovenja jedinstva.

Oduševljena srednjovekovnim mističarkama, koje je otkrivala istovremeno se posvećujući poeziji Fransisa Žama i, s posebnom strašću, poeziji Rajnera Marije Rilkea, ona ipak kao da je u svetoj Terezi nalazila svoj najviši ideal radosti otkrovenja Jednog, dosegnute erotsko-mističkom ekstazom. Ona kao da je sanjala da postane *sveta Tereza poezije srpskoga jezika*, da dosegne, ekstazom, misticizam »žarkoga plamena«, ali njoj nije bio milostiv ovaj »žarki plamen«: razum je u njoj bio neuporedivo jači od ovog plamena, tako da njena poezija, i kada je iskidanih ritmova, izlomljene ritmičke linije, i kada je, nešto kasnije, tražena u standardnom vezanom stihu, ne uspeva nikada da probije »plitku površinu jasnosti« i da najavi »tmine bezdanih dubina«.[3] Sanjajući o čarobnoj neposrednosti »verenika Gospe Sirotinje« Franje Asiškog (koji ju je takođe opsedao), okrenuta cveću, životinjama, ubogoj duši, napuštenim i neljubljenim ženama (motiv usedelice čest je motiv njenih pesničkih knjiga), suncu i zvezdama, mističkom krstu žene, kiši i vetrovima, Jela Spiridonović-Savić, ma koliko da je znala da je u poeziji o kakvoj je maštala neizbežna »spontana naivnost i neumešnost«, nalazila je, prevashodno, ono što je sama, govoreći o ženama-misticima minulih vremena, nazivala govorom »isuviše dobro izvežbanih usana«.[4] Stih, koji ona lomi, ostaje prevashodno ipak ovaj govor »izvežbanih usana«: stih kojim vlada normirana (i konvencionalna) svest. Ona je verovala da reči, koje

[2] *Religiozno osećanje i sadašnjica*, predavanje održano na *Kolarčevom narodnom univerzitetu*, štampano u *Srpskom književnom glasniku* 1933; v. u knjizi ogleda Jele Spiridonović-Savić *Susreti*, izd. *Srpska književna zadruga*, Beograd, 1944.

[3] U tekstu *Žene mistici* (iz 1930; v. takođe u knjizi *Susreti*) navodila je franjevca Bonaventuru, iz trinaestog veka: »Ako hoćeš nešto da znaš, ti pitaj milost, a ne učenje; žudnju, a ne razum; uzdah predane molitve, a ne učenost; verenika duše, a ne majstora; Boga, a ne ljude: tmine bezdanih dubina, a ne plitku površnost jasnosti. Ne svetlost no oganj, koji je sav u žarkom plamenu i vodi kroz goruću žudnju Bogu, koji i sâm jeste oganj«.

[4] »Mnoge istine su nam očevidnije, i tek u punom sjaju blesnu, kad dolaze kroz spontanu naivnost i neumešnost, pre nego kad padaju sa isuviše dobro izvežbanih usana« *(Žene mistici)*.

su iskovane u »plitkoj površnoj jasnosti«, i ostajući u nepromenjenim međusobnim odnosima, u zatečenom sintaksičkom poretku, mogu da postanu provodnici mističke »milosti« ako su srećno zahvaćene zupcima ritmova; verovala je da reč »pesma«, sama sobom, ako se uritmuje, zrači pesmom, da ona zaista postaje pesma:

Pogledam gore svod plavi:
Pesma.
Pogledam srebrnu reku:
Pesma:
Pogledam našu crkvu:
Pesma.[5]

Ritam se, međutim, tu otkriva kao čista formalnost: taj ritam, — dozivan ovde željom za ekstazom, — ne ide iz stvarnog prodiranja u reč, sintaksičkim preobražajima, nego pokušava da se nametne rečima čiji sintaksički poredak nije čak ni taknut. Pri tome, likovala je samo površina: do nekog pokreta dolazilo je, i to u najboljim (i najređim?) slučajevima, samo na makro-planu rečenice koja je, razbijanjem na nejednake delove, obrazovala strofu, ali ne i na unutrašnjem (mikro-planu) reči: nešto od poezije simbolističke »sugestije«, koja bi bila u nedorečenosti, pa i pokušaju podražavanja muzike,[6] može da se nasluti samo u ovome lomljenju rečenice, u njenim sinkopama i kadencama, u jednome (najčešće) lakom »briju« do koga je tu dolazilo; ali ta poezija simbolističko-intuicionističke (»muzičke«) slutnje nepostojeća je na ravni reči, u samoj suštini pesme, u njenom jezgru. To jezgro ostaje u zatečenim normama zatečene svesti, a te reči su dosledno konvencionalne. Ritam ih ne zahvata, *ne prodire* u njih; one ostaju izvan dosega ovog ritma, kao što i sam taj ritam nije ni najmanje određen zbivanjem u samim rečima, njihovim

[5] U poemi *Pergamenti (našao i preveo brat u Hristu Stratonik)*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1923.

[6] Takve su njene pesme *Allegro* i *Legerissimo*. Vinaver je, u zbirci *Mjeća* (Beograd, 1911), prvi pokušavao pesmom da produži muziku, u duhu simbolističke poetike: *Adagio, Notturno, Allegro apassionato, Scherzo, Marche funebre*. (Ovakve naslove imaju i drugi pesnici, i to od početka veka, ali to je najčešće samo stvar mode, građanskog skorojevićstva, a ne i stvarnijeg pesničkog nastojanja.)

unutrašnjim kretanjem kao kretanjem između značenja. Između reči i ritma ne postoje nikakve dublje, tvoračke veze. Ovde ritam nije ritam reči, kao što ni reč nije reč ritma. Ne postoji *ritmička reč,* nego postoji *reč* i *ritam.* Između ritma i reči je praznina (najčešće bezdana, neprelazna): ono *prazno* što se oseća u njenim pesmama, i u časovima kada one pokušavaju da ponove pokret vrhunske ljubavi kao apsolutne Lepote za koju nema »zabranjena ploda«, jeste od ove praznine između reči i ritma.

Sa ovom pesnikinjom zbivalo se isto što i sa većinom drugih pesnika koji su se iskazali, neposredno posle rata (1919), idolatrijom slobodnog stiha: ona je, kao i ti pesnici, — pa i oni najviđeniji među njima: od Siba Miličića do Ranka Mladenovića i ranoga Todora Manojlovića (iz zbirke *Ritmovi,* 1922), — očekivala slobodu od stiha: stih za nju nije bio funkcija slobode nego sâm njen subjekt-tvorac. Ritam tu nije izraz i funkcija drame moralne i intelektualne, nego je, naprotiv, izraz i funkcija odbijanja te drame: sloboda, očekivana od stiha, nije sloboda za učešće u ovoj drami nego, naprotiv, sloboda od tog učešća. To je *sloboda izjednačena sa stihom,* ili ritmovanje umesto življenja. Slobodan stih, ekstatično ponet, ovde je u suštini stih jednog konformizma, kao kod većine pesnika sa kojim je Jela Spiridonović-Savić delila obožavanje ovog stiha: otuda je, uostalom, idolatrija ovog slobodnog stiha neodvojiva od »kosmičkih« motiva i preokupacija: gde je ta idolatrija tu je, u ovo doba, kao po nepisanom pravilu, i »kosmos«, kao simbolička projekcija žudnje za oslobođenjem od svake uslovljenosti, ali i od svakoga napora duha, žudnje koja se projicira u iluziju ovoga pesnika o sopstvenoj »kosmičnosti« (apsolutnosti), sve do poistovećenja ovoga liričara-»kosmičara« sa samim kosmosom, do njegove iluzije o sopstvenom »vaseljenstvu«. *Praznina* ovoga ritmičkog (razigranog) kosmizma je praznina ovog iluzionizma koji ne uspeva, nikakvim promenama *u tempu* stihovanja, da obuzme biće u potpunosti, da prodre u svest. Uvek ima nešto od nepodmitljive rđave savesti na rubovima ove lirike: uvek ostaje (i u iskustvu ove pesnikinje) neka neutrnuta svest da je sva ta igra, ipak, samo jedna fikcija, kao što je fikcija sama ova sloboda do koje bi imalo da se dođe isključivo spolja, putevima ritma, svest koja se ne iskazuje tim ritmom, tako da ona ostaje izvan tog ritma, »neuvučena« u igru na koju on poziva, nezahvaćena ekstazom kojoj on stremi, jedna u samoj svojoj osnovi dosledno anti-ekstatička svest, krajnje rutinska, u smislu zdravo-razumskog racionalizma:

Osećam da živim
jer volim.
Jer volim tebe
Vasiono cela,
Volim te što si
isto tako vrela
ko i ja

(Pesma Ljubavi). Uzalud je Jela Spiridonović-Savić širila ruke da zagrli vasionu:[7] reč njena ostaje (kao i u poeziji Siba Miličića i ranoga Todora Manojlovića) rutinski konvencionalna reč, krajnje neusaglašena, i nepomirljiva, sa pozivima na ritam ekstaze. To je ideal dinamizma, koji se, paradoksalno, traži usred statičnosti ovoga zdravo-razumskoga racionalizma, ili ideal zanosa, erotsko-mističkog, ali usred fosilizovane strukture zatečene svesti.

Ako ne može biti sumnje u *osnovni impuls* poezije ove pesnikinje, u njenu težnju za nadlično-»vasionskim« jedinstvom, ne može, takođe, biti nikakve sumnje da je u Jeli Spiridonović-Savić uvek bio i jedan moćan, nesavladiv strah od toga istog jedinstva, strah koji je i inspirisao njen erotski misticizam. U osnovi tog misticizma je, uvek, nepregorela čulnost, ali koja je neprestano zadržavana strahom od nje kao od »tmina naše krvi«: bog Jele Spiridonović-Savić jeste »Svetlo« rođeno u strahu od ove »tmine naše krvi« (» . . . I živeti na kobnoj međi / Između Tvoga Svetla / I tmine naše krvi«),[8] bog pred kojim je ova pesnikinja, koja se oglasila, prvim pesmama, u znaku erotske ekstatičnosti, padala na kolena, u molitvenom strahu:

Spasi me noćne teške tmine
na koje ko na crne ruže
ne pada nikad sunčani zrak
gde vlada ploti
mrkli mrak

(Molitva).[9] Taj bog je, u njenom erotsko-mističkom iskustvu, bog represije; u njenome pesničkom iskustvu, to je bog konvencio-

[7] U istoj *Pesmi Ljubavi:* »Pa ruke širim / i grlim te celu. / o Vasiono, / Nemirna i vrela / ko i ja«.

[8] *Ljudska pesma,* 1929; *Jesenje melodije,* Beograd, 1939.

[9] U knjizi *Večite čežnje,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1926.

nalnosti ali, ne manje, i bog koji će njen slobodan stih, prihvaćen u želji za ekstatičkim jedinstvom, da potiskuje pravcem ka strofama vezanog stiha i jedne punozvučne harmonije koja, osnovnim svojim zvukom i bojom, kao da ima u sebi nešto dučićevsko, i to utoliko izrazitije ukoliko je strah od bezdana jači.

Harmoničnost, sa izvesnim (povremenim) naglascima estetizma dučićevske škole, ovde je, u iskustvu Jele Spiridonović-Savić, anti-bezdan ili anti-ekstaza. Jela Spiridonović-Savić priviđala se sebi kao zvezda nad morem: kao zvezda opijena žudnjom za morskim bezdanom, ali prožeta i dubokim strahom od njega. Šta je žudnja za bezdanom ako ne erotsko-mistička žudnja za *Jednim,* ali šta je Jedno, u kome se gube, izjednačujući se, sva bića i sve svesti, ako ne bezdan »dublji i od same smrti«? U svesti o protivurečnosti žudnje za Jednim, kao žudnje za apsolutnom Ljubavi koja je, međutim, žudnja za samo-uništenjem (za uništenjem sopstvenog Ja i sopstvene svesti), Jela Spiridonović-Savić našla je pred morem, kao ova ustreptala zvezda, stih:

sna mog cvetu plavi, more i zlotvore,

dvanaesterac koji označava njen, verovatno, *najzvučniji,* najharmoničniji stih. Ali zvučnost tog stiha kao da je svojom zamamnošću (ne velikom, nikako, ali nesumnjivom), izraz ovoga straha od bezdana, a ne manje (i istovremeno) i sredstvo njegovoga izneveravanja:

Na samrt sam bolna od tvojih dubina,
o niši me valom ko list mrtva krina,
opivši me kupom azurna ti vina,
baci u propast me i ad crnih tmina.

Bez tebe mi pusti svi nebesni vrti,
zagrljaj ti dublji i od same smrti.

Ako postoji iskustvo protivurečja erotičko-mističkog ideala i stava, kao protivurečja Jednog, koje je najviša sreća u času uništenja, — ili ovo zamamno, opijajuće more, koje je zlotvorno, — sav *užas* tog protivurečja utapa se ovde, *pozlaćuje,* unutrašnjim punozvučnim ritmovanjem »more i zlotvore« ili slikom: »O niši me valom ko list mrtva krina«, slikom koja je stvar

stilizacije najprisnijega iskustva ove pesnikinje, iskustva koje se ovde potiskuje ovim »listom mrtva krina« što se njiše, blago, nestajući, na valu bezdana, mora-zlotvora. Banalnost stiha: »zagrljaj ti dublji i od same smrti« izgleda ovde neumitna: ona je neumitnost ove »stilizujuće« autorepresije, jezgro slike »ko list mrtva krina« i zvučnosti »more i zlotvore«, te harmoničnosti suprotstavljene bezdanu »teške noćne tmine«, — ona je sama *duša* ove harmoničnosti koja je banalna zato što je veštačka, ali koju je ova pesnikinja, uprkos svome znanju da nema istine u govoru »isuviše dobro izvežbanih usana«, prihvatala u zazoru od sopstvene disharmonične razdrtosti »na kobnoj međi« između čulnosti i boga, pokušavajući, čak, da se preobrazi od usamljene žene u mučenika-podvižnika »brata Georgija«, s mačem u rebrima ali i sa stihom punozvučnim:

Grad Vremena je plavlji od daljina
Kome me stalno dan za danom vodi,
a galija sam, koja morem brodi,
i zlatna nosi Božijega Sina.

On ćuti večno usta zarobljeni,
a sam na krmi u Svetlosti stoji,
galiju vodi morem putem koji
ne zna gde mu se obala rumeni.

Kad zvezde noću zaplešu od srebra,
mač mu je, vidim, proboden kroz rebra
ali oči blage kazuju: sve voli.

Sa bolom hoću mač da mu izvadim,
al On, uz osmeh, glasom večno mladim:
»Kada se voli, mač, brate, ne boli«.[10]

Taj »brat Georgije« je *brat konvencionalnosti* — sve *asocijacije,* koje se tu rađaju, potpuno su konvencionalne: daljina je *plava* (»Grad vremena je plavlji od daljina«), galija koja nosi »božjeg sina« (galija, a ne brod: čak brod *ne može* da nosi tog božjeg sina: brod nam je odviše blizak, a božji sin dalek, — njega može, nepostojećeg, dalekog, da nosi samo galija, daleka, iz

[10] *Brat Georgije,* 1929; *Jesenje melodije.*

bivših vremena, — ona koje se kasnije sećao i Dučić, pokušavajući da se seti ovog božjeg sina), ta galija jeste *zlatna,* a obale, kojima ona galija stremi, ne znajući gde su, jesu *rumene.* Paleta je dučićevska: *plavo-zlatno-rumeno;* to je estetska *konvencionalnost,* prihvaćena u želji da se izazove siguran utisak, proverenim (standardnim) sredstvima (plavo-zlatno-rumeno), konvencionalnost koja je punozvučna, neposredno-harmonijska, kao jemstvo i izraz pune usaglašenosti svega sa svačim, a pre svega patnje sa bolom. Plavo-zlatno-rumeno: sve se savršeno, i na prvi pogled (bez zastranjivanja, — bez opasnosti), usaglašava, *i boja sa bojom i patnja sa ljubavlju;* nema disharmonije: »Kad se voli, mač, brate, ne boli«. Banalna rima *srebra-rebra,* kojom zataškavaju svoju rđavu savest pred duhom pesnici od Šantića do Jele Spiridonović-Savić, *»posrebriće«* ovaj plavo-rumeno-zlatni svet u kome je ljubav jača (»uz osmeh«) od sečiva zabodenog u rebra, i u kome se (u smislu hrišćanske religioznosti, kao transcendiranja patnje u sreću, mržnje u ljubav, bola u zadovoljstvo), sve zavađeno, antagonijsko, disharmonijsko, »briše« i poravnava ovim padom u poravnavajuću banalnost plavo-zlatno-rumeno--srebrno, *srebra-rebra, boli-boli.* Slobodan stih tu se zamenjuje jedanaestercem (ali, takođe, često i dvanaestercem), onako kako se nemir (neispunjenost, nezadovoljnost) nagona, gladi, zamenjuje ovom »harmonijskom«, estetizantskom iluzijom dosegnutog savršenstva, kao da nema više bola, kao da se doista *urimovala* (harmonijski, i to u obliku soneta) ljubav sa bolom, prepuštanjem rimovanju (banalnom) *voli-boli,* u punozvučnosti verbalnog akorda koja bi imala da se suprotstavi disakordnosti duševnoj, i fizičkoj, između bola i ljubavi, u nadvišavanju protivurečja zvezde nad morem (» . . . more zlotvore«), u pogruženo-pokajničkom vraćanju ove pesnikinje slobodnog stiha dučićevskoj punozvučnoj harmoničnosti, *dovoljnoj* za duh koji, bežeći od egzistencijalnog ponora, pokušava da se pretvori *u sluh* (da sve manifestacije sopstvene istine, u patnjama, u razdrtostima koje su »ružne«, zvučnom omamom reči, po unapred utvrđenom harmonijskom obrascu, pretvori u »lepe«, — da krik i jecaj preobrazi u smirujuću punozvučnost), ali *nedovoljnoj* za autentično iskustvo, za unutrašnji sluh žive egzistencije koja se ne da omamiti, trajno, ovom zvučnošću, — koja nije svedena samo na verbalni sluh nego se produžava, ranjava i »ružna«, i posle zvučne ove opsene, tako kratkotrajne, i tako površinske: bog, koji se objavljivao Jeli Spiridonović-Savić u ovakvim trenucima »brata Georgija«, jeste bog harmonijske, standardno-konvencionalne, punozvučnosti (kao savršene usaglašenosti nagona i svesti, »tela i duha«): bog u magnovenju, u trenucima brzo prolazne opuštenosti, — bog koji se samo (u trenucima ovoga iluzornoga trijumfa harmoničnosti) učinio dostižnim, ali koji, objavljen u strahu od »ploti mrkłog mraka«, ostaje nedostižan, i to onako kako je ove »ploti mrkli mrak« neiscrpan: nema konačne »harmonije«, — nema konačnog razrešenja između »voli« i »boli«, nema konačne transcendencije: konačnog, jednom zauvek, preobražaja ovog »mrkłog mraka« u *Lux divinitatis.*

Jela Spiridonović-Savić je ovo iskusila. Ona je osetila da je njen bog nedostižan: mi neprestano »gradimo« boga i večnost, a on je uvek isti, uvek »večni i stari«, dok smo mi *umorni.* Naš umor izgleda nam kao naše prokletstvo, pa ipak:

Možda je baš dobro umoran biti,

pa čeznuti, sniti,
da se jednom naslonimo,
jedva jednom da se naslonimo
na krilo meko,
krilo daleko
neznane Vremena ptice.

Ona je već u letu
ka jedva slućenom svetu

(Ljudska pesma). Čežnja ide preko Umora: treba umoriti sva svoja čula, svu svoju »krv«, da bi moglo da se čezne: u snazi nema čežnje; snaga je nemirenje sa stanjem čežnje, — ona zahteva ostvarenje, a ne čežnju. Da bismo čeznuli treba biti *umoran:* treba lomiti sopstvenu snagu, onako kako je lomi Vreme, treba svoju volju saobraziti volji Vremena, koje nas razara, da bismo — putevima razaranja koje postaje »krilo daleko / neznane Vremena ptice«, — mogli da se (najzad) nađemo u onom »jedva slućenom svetu«: Vreme, koje nas uništava, to paradoksalno *večno vreme* koje izmiče racionalnoj svesti, uvešće nas, uništene, slomljene, razdrobljene, u »Večnost«. *Vreme je ptica Večnosti.* Treba »da se naslonimo« na njeno krilo. To je krilo za ovu pesnikinju »meko« (iako nas *razara)* zato što nas odvodi »daleko«, u daljine kojima je ona verna onako kako je neverna svemu što jeste, a pre svega onako kako je neverna

sopstvenom erotskom nagonu, ili kako je suštinski neverna, — u toj vernosti svemu što je irealno-»daleko«, — onome koga će nazivati svojim drugom, moleći ga da se, pod krilima ove ptice, »drže zajedno«, cepteći čak: »ne puštaj me . . .«, u strahu od onoga što želi, i sa njim i bez njega, u doživljaju potpune bezizlaznosti koji razara i poslednje, najmanje moguće, moći njene koncentracije, kidajući njenu rečenicu pravcem nedvosmislenog diletantizma:

Čuješ li, druže moj,
lepršaju joj se krila . . .
lepršaju joj se krila . . .

Oči su nam za osmeh sazdane,
a ruke nam da gradimo dalje,
i držimo se zajedno.

Mili . . . drži me . . . tako . . .
čvrsto . . .
ne puštaj me . . .

To, svakako, nije poezija; poslednja strofa kao da je sastavljena od reči sa neke magnetofonske trake na kojoj je snimljeno grcanje ljubavnika u zagrljaju: ova ponavljanja (»lepršaju joj se krila . . . / lepršaju joj se krila«), i ove banalnosti koje ne mogu da se povežu u rečenicu, a koje bi preko znaka tri tačke, — tog znaka krajnje nemoći izraza, — gestom melodramski-sentimentalističkim, da postanu poezija, ostavljajući iza sebe samo utisak unižavajuće banalnosti, ili vulgarnosti nemoći (»čvrsto . . . / ne puštaj me«). Vulgarnost, sentimentalističko-kičerska, jeste ovde fatalnost ove *razdrtosti* između čulnosti i nadčulnoga »Svetla«, vulgarnost koja bi bila, ista takva, i da je neko na magnetofonsku traku mogao da snimi grcanje svete Tereze (avilske), ili Katarine sijenske, ili Methilde iz Magdeburga, u časovima kada su one požar svoje erotske gladi očajnički pokušavale da preobraze u »Svetlo« božanskog, bežeći od prvoga živog čoveka Hristu, u ranama, ali nesposobne da razlikuju, u svojoj pomami i očajanju, u Hristu sina božijeg od objekta seksualne požude, i padajući u ova mucanja koja totalno trivijalizuju i biće i jezik: očito *ništa ne može da bude u izrazu u toj meri trivijalno kao ova pomama pod bičem straha,* ta pomama nezadovoljenog iracionalnog tela kome je tuđ svaki

jezik onako kako mu je tuđa svaka racionalnost, koje kida jezik, unižavajući govor poezije njegovim svođenjem na govor ovakvog diletantizma (»mili . . . drži me . . . tako«), onako kako unižava drugog dok mu tepa.

Taj drugi, koji se doziva, u stvari se istovremeno odbija: jezik ovde pada u iskidano mucanje, — on i jeste i nije jezik, onako kako drugi i jeste i nije: dok se doziva, između erotske žudnje i straha od nje, on je i objekt te erotske žudnje i sredstvo ove »neznane Vremena ptice« koja će ga odneti (»lepršaju joj se krila. . . / lepršaju joj se krila«): on je, i kad je najželjeniji, samo trenutak ovog Vremena koje nas razgrađuje putem ka svome sopstvenom samoponištenju, putem ka Večnosti, — »još koje leto, još koja zima«, — trenutak doživljen bezizlazno-protivurečno, »na kobnoj međi / između Tvoga Svetla / i tmine naše krvi«, — on je samo ta »tmina naše krvi« koja otiče, Vreme u oticanju, ništa drugo (najmanje nešto što bi, kao stvarni subjekt, postojalo i objektivno, po sebi): reč »mili«, koja je *ovde* ostala, posle ove unezverenosti, u žudnji erotskoj koja se prožima žudnjom za smrću (za uništenjem i samo-uništenjem), nosi u sebi svu duševnu (i moralnu) razdrtost ove žene: ona bi da iščezne, nošena ovim krilom »Vremena ptice«, i držana u zagrljaju svog »druga« koji je, smrtan, osuđen na prolaznost (»prolazi Mladost . . .«), ali ona se i plaši ovog iščezavanja, i u tom strahu ona kao da traži uporište (bezizgledno) u onome što je, i sámo, osuđeno na prolaznost, na propast, očajavajući i, istovremeno, ushićavajući se zbog toga. To je očajničko-ushićavajući, erotsko-religijski misticizam: »tmina naše krvi« kao »Svetlo« božje, i »Svetlo« božje kao tmina krvi, *unio mystica,* »radost srca u prisustvu onoga, koga voli«, ali u *mističkom prisustvu, koje je prisustvo odsutnog, iluzija kao stvarnost, i, u stvarnosti, odsustvo prisutnog, — ni odsustvo ni prisustvo, ni jedinstvo Erosa ni jedinstvo religijsko, ni bog ni čovek nego Hrist, koji je raspet između boga i čoveka i koga traži duh razdrtosti ovoga erotsko-religijskog misticizma.* Ova pesnikinja *i jeste i nije* sa svojim »drugom«, ali ona i jeste i nije *sa bogom:* »između Tvoga Svetla / i tmine naše krvi«, ona je između svoga nagona i boga (straha od ovog nagona): rečenice-pseudo-stihovi: »Mili . . . drži me . . . tako . . . / čvrsto . . . ne puštaj me . . .« *iskidane* su i za čovečanstvo i za boga (i za poeziju i za religiju) ovom erotsko-čulnom žudnjom i represivno-religijskim strahom od nje (strahom koji je »Svetlo« boga usred »tmine naše krvi«).

U osnovi literarno-diletantskog uverenja Jele Spiridonović-

-Savić da poezija može da bude i u ovakvom *padanju* najkonvencionalnijih mogućnih reči, jedne za drugom, — preko ponora tela i duha obeleženog (na brzinu, »u nervozi«), u žudnji i u strahu od nje,[11] jeste ova njena erotsko-mističarska razdrtost između erotskog nagona i njegovog potiskivanja, ova njena istrzanost, i »nervoza«, ovo *da-ne* i tome nagonu (koje je »ploti mrkli mrak«) i ovo *da-ne* božjem »Svetlu« (koje je pobeđeni, uništeni nagon: sâm bog), — ovaj njen misticizam kao nerazrešenost između čulno-nagonskog i religijskog, *između »krvi« i doktrine,* kao čulna (nagonska) žudnja za sjedinjavanjem koja, strahom, samo-suzbijanjem, teži idealu religijskog, nad-čulnog, jedinstva, ali ga ne dostiže. To je čulna erotičnost koja doziva *ruke* čoveka, ali i ovaj strah od nje koji, tipično represivno, *prste* tih ruku pokušava da preobrazi u »prste nevidljive iz jedva slućena sveta« (a svoje erotsko treperenje da preobrazi u drhtanje pod rukama božjim a ne pod rukama čoveka):

Ja treptim,
vibriram, drhtim,
pod prstima nevidljivim
iz jedva slućena sveta

(Božanska sonata).[12] To je ljubav Marije iz Magdale koja je, posle kamenovanja, od »bludnice« postala sledbenica Hristova (»ljubav samozaboravna, ljubav što krši granice tela«), u pokušaju apstrahovanja čulnog nagona, njegovoga potiskivanja, otkrivanjem da su »usta« čoveka vatra koja ubija, požar što iza sebe pustoš ostavlja:

Usta su ti vrela
kao usta vatre,
koja ubija
. . .
Usta su ti kao požar, što za sobom
Pustoš ostavlja,

pravcem ka odricanju od tih usta kao »lažnih«: ka odricanju od svih »radosti sveta ovoga«:

[11] »Sva uznemirena, / uzdrhtala, vrela / i nervozna stojim / i skoro te se bojim / Živote!« *(Pesma Ljubavi).*

[12] U knjizi *Večite čežnje.*

Usta su ti lažna, kao sve radosti
sveta ovoga

(Usta),[13] ali i pravcem banalnosti. »Drhtanje«, »treptanje« (»vibriranje«!?) treba da ostane tu i dalje, — samo sad pod ovim »prstima nevidljivim / iz jedva slućena sveta«, — ali ono završava, najčešće, u ovoj pseudo-izražajnoj banalnosti, u ovome »Ja treptim, / vibriram, drhtim«, koje bi imalo da otkriva »mističnu vezu telesnog s duševnim«, ali koje završava u apstraktno-banalnom jeziku represije.[14] Odbija se vidljivost, jer

[13] *Sa uskih staza*

[14] Potiskivanje je odviše jako, čak brutalno, da bi dozvolilo dublji razvoj sublimacije. Zbog toga pokušaj sublimacije najčešće završava u izražajnoj banalnosti, u moru konvencionalnosti. Između te brutalne autorepresije i izražajne konvencionalnosti veza je očigledna. Milan Kašanin, koji nije pristajao na lutalice, askete i vitezove Jele Spiridonović-Savić, opsednute srednjovekovljem, pisao je (u prikazu njene knjige *Večite čežnje,* u *Letopisu Matice srpske,* 1927, CCCXI, 1—2) da ga odbijaju njene konvencionalnosti kao »rujne sanje« ili »čarobno zlatan« (kao i apstraktne reči, velikim slovom uzdignute do pojma: *Čežnja, Nemir, Lutanje),* ali je ipak tvrdio da Jela Spiridonović-Savić »ima raskošnu maštu i vreo temperament, oštra čula, tanane nerve, velik smisao za naivno i fantastno. Ona drhti i treperi u svakom stihu, i nijedna pesma nije kod nje ispevana no u zanosu. Zbog tog velikog osećanja ploti i krvi i jakih čulnih senzacija, najbolja je kad tumači dušu žene, život cveća i mističnu vezu telesnog s duševnim, kad izražava ono u čemu ima snova, boja, zvuka i mirisa«.

Međutim, ta »mistična veza telesnog s duševnim« iskazuje se u njenoj poeziji kao *veza autorepresivnog i konvencionalnog,* i to i onda kada je, — i pre potpunoga svog pada u religijski misticizam, i posle njega, — razdirana između Erosa i straha pokušavala da peva »paganstvo« (u knjizi *Jesenje melodije,* to su, pre svega, pesme *Diana, Safo klais, Faun drajadi).* Tako u pesmi *Pod trešnjom,* koja je dozivanje erotike u strahu od smrti, izvesna mogućnost sublimacije, najavljena u prvoj strofi: »Oblak u kretu, / lasta u letu, / trešnja u cvetu«, — u stilu poezije »sugestije« ili »polutonova«, poezije koja bi imala da se ostvari lakim i magnovenim, a prigušeno-zvučnim, naznačivanjem stvari a ne njihovim punim kazivanjem, — raspada se u banalnosti najgore moguće vrste: »A tvoja trešnjevo-crvena usna / sočna i vrela, / ljubavni dah . . . / Još koje leto, još koja zima, / pa samo sivi / pepo i prah. / — / O daj mi usnu dok trešnja cveta / prolazi Mladost, / prolaze leta. / — / Oblak u kretu, / lasta u letu, / trešnja u cvetu«. Ako je tu bilo nečega magnoveno-neuhvatljivog (nekog »polutona«), on se raspao u banalnosti »trešnjevo-crvene usne« (koja je, uz to, i »sočna i vrela«), ili u banalnosti »pepela i praha« i onoga: »prolazi Mladost«. Jela Spiridonović-Savić ne ume da kaže prolaznost bez reči »prolazi«; pesma njena zato, u ovakvim trenucima *nasilja banalnosti,* traži poeziju *u pevušenju* koje, opet, nije ništa drugo nego smena dužinā stihova (početnog, koji je dugi, i dva sledeća, koja su kratka): banalnost, koja nema reči, uvek pribegava ovom *pevušenju po obrascu:* ona (banalnost) je obrazac svuda: u asocijacijama (standardnim), na nivou

se hoće slutnja, oči se zatvaraju (glava se okreće), erotska ljubav, potiskivanjem, imala bi da postane mistička ljubav ili ljubav mističkog sjedinjavanja žene koja se plaši sopstvene čulnosti i koja osluškuje grcaj Tereze avilske (»O, lepoto koja prevazilaziš sve lepote«), ponavljajući kako je ova, već u sedmoj svojoj godini, pobegla od kuće tražeći martirijum, *Lux divinitatis, Das fliessende Licht der Gottheit* (» . . . i tad videh očima moje duše«) Methilde iz Magdeburga koju je »pozdravio Duh sveti« u dvanaestoj godini, vizija Hrista koju sveta Katarina (sijenska) ima u šestoj godini,[15] — strah u žudnji, koja ne prestaje nego se tim strahom produbljuje, religijsko ludilo, očajnički pokušaj odbijanja »radosti sveta ovoga«, kao pokušaj odbijanja zadovoljenja, satisfakcije. Ne misticizam onih koji su prošli kroz ozarenost (iluminaciju) inteligencije (kontemplativni misticizam), nego misticizam onih koji su »iskusili užase i ponore kakve duboko zavitlane strasti«,[16] i koji, lišeni i lišavajući se, pokušavaju zlo lišenosti da uzdignu do najvišeg dobra, trudeći se da postanu oni koji *daju a ne uzimaju,* i čije ruke su, upravo zato,

značenja reči, u ritmu. *Banalnost je pevušeća jer nije pesmotvorna: autorepresivnost je uvek pevušeća jer nije pevajuća.* Uzaludno je ovde upućivanje na Malarmea, koga je Jela Spiridonović-Savić citirala govoreći o poeziji Zore Topalović (u svome, verovatno, poslednjem štampanom tekstu, pisanom s proleća 1955: *Dvadeset pet godina rada, razvoja i uspona jedne pesnikinje,* u knjizi Zore Topalović *Dobro jutro sunce,* Beograd, 1955): »Ne zatrpavajmo zvučnošću jezika oratora i retora ono što daje neiskazanu i nezamenljivu vrednost poeziji, a to su oni dragoceni polutonovi: naslućivanje, sugestija — nešto neodređeno i zato uvek jedna, vazda promenljiva, ali topla Tajna«. Ali francuski simbolizam koji je, po njenoj tvrdnji (u istom tekstu) najviša mera u poeziji, njoj se nije davao onako kako joj se nametala ova »rečitost«, koja je neka vrsta odbrane onoga što je »neodređeno« i što, i kada uvodi u senzaciju »tople Tajne«, uvek pretpostavlja pretnju ponora. Pevušenje je ovde uzaludni pokušaj da se »rečitost« umanji, ono je traženje svojevrsnog »polutona« ove »rečitosti« koja, međutim, ostaje »rečitost« i onda kada je u »polutonu«: u »trešnjevo-crvenoj usni«, u izrazu »Prolazi Mladost«, u *sivom* »pepelu i prahu«, u pozno-romantičarskoj simbolizaciji erotske igre igrom leptira i ruže, u banalnosti (vulgarnoj) te ruže koja doziva leptira: »Pij zlaćani med utrobe moje« (u pesmi *Ruža leptiru).* »Zlaćani med« je »med« žudnje u samopotiskivanju: to je »med« utrobe koja želi da se otvori, ali koja u strahu od svoga otvaranja ide u mentalnu regresiju, ali i u regresiju izražajnu: — to je povratak u epohu pre Vojislava Ilića ove pesnikinje koja je uzalud pokušavala da nađe čulnu ekstatičnost u slobodnom stihu.

[15] Sve su to primeri koje navodi Jela Spiridonović-Savić u tekstu *Žene mistici.*

[16] *Religiozno osećanje i sadašnjica*

»zlatne«: »Njihove ruke su već sve zlatne od davanja, to mi svi vidimo, samo oni sami, ne«.[17]

Kao da je, na tamnom početku misticizma ove pesnikinje, zaista nekakav »užas i ponor duboko zavitlane strasti«. Davati a ne uzimati, to je ovde ideal žene u strahu od Erosa: Eros je suštastveno davanje kao uzimanje, i zato je strah ove žene od sopstvene erotičnosti strah projektovan ovom žudnjom za dobrotom kao za »čistim« davanjem. Čistota je u ne-uzimanju: u ne-otvaranju onome što poziva da bude uzeto. Uzimanje je otvaranje: davanje sebe onome što se uzima. Odbijanje uzimanja, koje se ovde uzdiže, religijski, na ravan vrhunske dobrote (etičnosti), jeste u stvari odbijanje otvaranja, u zahtevu za samodovoljnošću (za sopstvenom »kosmičnošću«).[18] Ja mističara je projekt samodovoljnog Ja, onoga koje može da »zadovolji« erotičku potrebu, kao potrebu za »celinom«, za sjedinjavanjem, bez posredstva drugog, izvan »sveta«: nema »sveta ovoga« jer nema »drugog«; *usta* drugog su »lažna«, »kao sve radosti sveta ovoga«, a *ruke* drugog pretvaraju se u »prste nevidljive / iz jedva slućena sveta«. Biti »čist« ovde znači biti čist od drugog, *od Erosa koji je bog jedinstva jer je bog uzimanja kao davanja* (i

[17] U istom tekstu. — »Još od starih Helena znamo da je bog Eros a sa njim i sreća u srcu onoga koji voli — a ne ko je voljen« (u navođenom tekstu o Zori Topalović). — To je i centralni motiv njene proze *(Pripovetke, Savremenik Srpske književne zadruge,* br. 33, kolo IX, knj. 2, Beograd, 1939), posebno pripovedaka *Pale se svetiljke gradske . . . , Mala služavka Marija:* motiv bezazlene dobrote. Otuda i *ton bajkovitosti* kojim Jela Spiridonović-Savić pokušava da prožme svoju konvencionalnu, literarno sasvim beznačajnu prozu, traženu između stila feljtonističkog i stila malovaroškog realizma srpske pripovetke s kraja devetnaestog veka.

[18] To je »kosmos« autorepresivne samodovoljnosti: kosmos Ja koje, upućeno na samo sebe, povlačenjem iz sveta drugih, postaje »vaseljensko«, ili *kosmizam autorepresivnosti* za koji zna još Danica Marković: »Tad ne znam je l' mi duša vasiona / Il' vasiona možda duša moja?!« *(U zvezdane noći,* 1910), pesnikinja koja je, prva, u pokušaju bekstva od sopstvene erotičnosti tražila spasa u »vasioni« (»Vasiona pruža neznane lepote, / *A postelja žeže«, — Želja,* 1906), i koja će, posle prvog svetskog rata, svoj erotizam pokušati da učini »kosmičkim«: »I predajem se tebi, nebo silno, / Svom strasti smrtna bića i neštedni / *Istočnik tvoj me napaja obilno.* / I taj najviši trenut zaborava / Spaja me s tobom i ujedinjava« (u pesmi *Ekstaza,* 1919. — V. sve u knjizi Danice Marković *Trenuci i raspoloženja,* Beograd, 1928). Samo, kosmički misticizam Danice Marković, koja se mentalno definisala u epohi građanskog ateističkog pozitivizma i »dekadentskog« pesimizma prve decenije veka, nije se razvio do religijskog misticizma.

davanja kao uzimanja). »Skrušenost«, u stilu hrišćanske (zapadnoevropske) religioznosti, nije tu ništa drugo nego *iznuđeni* egotizam ovoga samodovoljnog Ja koje, izuzimajući se iz sveta, iz odnosa sa drugim, postaje samodovoljan kosmos, apsolutno Ja; odbijati nagradu, u stremljenju ovom idealu vrhunske skrušenosti, znači odbijati sopstveno Ja koje je neodvojivo od nagrade drugih (od zadovoljenja); skrušenost je tu najviši izraz samodovoljnosti: u skrušenosti, ne uzimajući nego samo dajući, Ja se uzdiže iznad samog sebe: ono postaje apsolutno Ja. Dok odbija uzimanje ono *uzima* svoju apsolutnost; dok je *žrtva*, za svet nagrade i nagrađivanja, ono žrtvuje taj svet žrtvujući nagrađenost, tako da je njegova žrtva blaženstvo oslobođenosti od Ja koje je *razdrto* između uzimanja i davanja, između pozicije subjekta i pozicije objekta, između svoga »po sebi« i neumitnosti »po drugima«, — između agresije i potčinjavanja, — između nagrađivanja i nagrađenosti, — *Ja neodvojivo od motiva satisfakcije onako kako je neodvojivo od sveta (od drugih).*

Ideal »dobrote« je i ovde, u slučaju ove pesnikinje, ideal savršene skrušenosti sopstvenog Ja, ideal blaženstva kroz žrtvu ili *ideal materinstva* koje je davanje bez uzimanja ili vrhunska oslobođenost od sopstvenog Ja, najviši mogućan oblik misticizma. To je poništenost koja se uzdiže do vrhunskog načela, *Žena koja se, samoponištavanjem, uzdiže do Majke:* ne Žena, koja je u odnosu sa drugima, koja daje i uzima, koja je *Ja među ostalim Ja*, nego Majka koja je potpuna poništenost Ja uzdignuta do nadlične apsolutnosti, uzdizanjem iznad načela satisfakcije, čak prihvatanjem »krsta« kao stradanja sopstvenog, nenagrađenog (a nagrade neizlečivo željnog) Ja, utoliko više ukoliko se očajnije neće ovo Ja, odnosno utoliko više ukoliko očajnije ovo u svetu podređeno ženstvo, ta podređena žena očajnije teži da pobegne od sebe kao od Žene u Majku, da svoju žrtvu preobrazi u blaženost:

Žene,
sve one nose krvavi krst,
crveni krst
materinstva.

Sve one nose plamenu zvezdu
rumenu zvezdu
sa Istoka.

Zato su njihove
oči čudno duboke:
krst udubljuje.

Zato su njihove oči
pune svetlosti:
zvezde odblešu.

Al oko usana
lebdi im nešto detinje,
što se ne buni
na krst,
i ne čudi se
zvezdi

(Žena).[19] Dete je ovde ono koje se ne buni, čista bezazlenost što se čudi zvezdi, što se ne pita o zvezdi isto kao što se ne buni na stradanje. Ne pitati se i ne buniti se, to je ovde gotovo ista stvar: tamo gde je pitanje (ma koje i ma kakvo pitanje) uvek je neka pobuna, neko nemirenje: jedino nemirenje postavlja pitanje i jedino duh sposoban da postavi pitanje jeste duh pobune: duh Erosa, a ne duh Majke, Žena a ne Majka. Ovo je, međutim, Žena koja je Majka (»materinstvo«) jer nije i ne sme da bude Žena;[20] *njena »dobrota« podiže se na zlu Žene.* Njen osmeh, ono »detinje« što joj lebdi oko usana, jeste »dobrota« uništenog instinkta uzimanja ili »dobrota« apsolutnog davanja koje je »uzimanje« (pristajanje) na sve, — »dobrota« koja krv materinstva, krv rađanja, u ovom pristajanju na sve preobražava u »rumenu zvezdu / sa Istoka«. Ta »dobrota«, u kojoj je krv što je prosipa Eros puna svetlosti i zvezda, jeste »dobrota« slomljene pobune i slomljenog čuđenja: prosuta krv je puna zvezda i svetlosti samo tamo gde je, sa njome, »prosuta« i pobuna, — tamo gde krv više nije krv. Gde nema užasa, očajanja i pobune kojoj oni vode, nema ni krvi. Ova Žena, odričući se od pobune (od svoga sopstvenoga ženstva), odriče se i od sopstvene krvi. Njena krv pretvara se u »rumenu zvezdu sa Istoka« onako kako se ona sama pretvara u majku kao u princip »materinstva«, kao

[19] *Večite čežnje.* (Prvi put u časopisu *Misao*, 1924, XIV, 120.)

[20] U poeziji Desanke Maksimović, u ovo isto doba, to je *Sestra* umesto Žene.

u apsolutnost odvojenu od konkretno-egzistencijalnog (i krvavog, krvoliptajućeg) ženstva.[21] Njen religijski transcendentalizam je ova »transcendencija« krvi u rumenu zvezdu, nemirenja u pomirenost, htenja u odricanje, života u razdrtosti između sveta i žudnje u blaženstvo neželjenja, izuzimanjem od sopstvenoga Ja, ali i od samog sveta: sve je u znaku »dobrote« blaženstva, ali sve je, zbog toga, apstrahovano svođenjem na izvanredno velike, uopštavajuće simbole.

[21] Tek tu se, u svetlosti ovoga autorepresivnog transcendentalizma, koji krv preobražava u »rumenu zvezdu« sa Istoka (a Ženu u Majku, ili u Sestru), ukazuje sva *izuzetnost* Milice Kostić-Selem. Glasom ove pesnikinje, »pod dlanom ludila« što »određuje« (ima ona reč: »Od bezumnog i rod se određuje«, — *Pod dlanom ludila; Sama pod suncem*, Beograd, 1939), velikim »litanijama« propevalo je očajavanje nepomirljivo sa ma kakvom transcendencijom: krv »dvanaest mesečevih mena« Žene umesto »rumene zvezde« sa Istoka. Sve drugo je pod vlašču »beskrvne čistote« (izraz Nadežde Savatijević, u knjizi *Iskre*, Beograd, 1939), čak i onda kada ova Žena pokušava da se oslobodi zadatka liriziranja sopstvene autorepresije (što je bio njen osnovni zadatak), ili da ulogu Majke i Sestre zameni ulogom prostitutke: nema »krvi« Žene u stihovima Vere Duler, u kojima se konkretnost poetsko-čulnog beznadno uništava feljtonsko-naturalističkim stilom ranoga *Stožera*, tako da je »živo meso« neka vrsta demonstrativnoga simbola, ne zasnova i odrednica bića i jezika (» . . . U bolnici su mi neka čudna oruđa / Čuškali u živo meso: / Takav je propis za put ozdravljenju!«, — *Sunce u burdelju*, Jagodina, 1931; v., takođe, i ideološku pometnju u lošem stihovanju ove pesnikinje: »Ostavljena sramom svima propast snujem / I na sve što sveto beše mi nekada / Krvavih očiju sad s gađenjem pljujem«, — *Pesma ostavljene; Stožer*, januar 1931, god. II, br. 1). Nema više autentičnosti »živoga mesa« ni u pesmama Cine Jote, pesnikinje Prokopa beogradskoga proletarijata (»Odavno se moje pero u sunce nije zamočilo«, — *Prokop*, poema, Beograd, 1938), koja je videla kako se po ženi »gužvaju ljudi kao novčanice«, pokušavajući da to kaže u prvome licu jednine (» . . . Po meni se gužvaju ljudi kao novčanice«, — *Ulica*; izd. *Danas*, Zagreb, 1937), ali koja je ovo »živo meso« apstrahovala sentimentalističko-patetičnim stilom uklete »Marije« socijalne literature: »Ostavi me . . . / Marija ima dosta . . . / Slušaj, kad govorim. / Ostavi me — / Umor me baca na prljave posteljne krpe — / Ostavi me, o s t a v i. / Marije su umorne i jadne. / Marije su umorne i jadne. / Marije pate i trpe . . . / Ostavi me, ostavi / č o v j e č e«. Ova *množina*, umesto jednine, to je ideološki govor oslobođen neposredno-egzistencijalnog iskustva, i zato nužno apstraktan govor: šta je ovo špacioniranje sloga, ako ne pokušaj da se reč istakne, naglasi, u očitoj svesti da ona ništa ne uspeva da obuhvati, da zadrži? To je pobuna, svakako, ali pobuna bez Žene: u njoj nema »krvi« autentične egzistencije i »živoga mesa« autentične poezije više no u stihovima Darinke M. Odavić, koja je počela, 1912, standardnom patriotskom recitacijom epohe, dalekom od svake poezije, da bi se kasnije javila na stranicama *Radničkih novina* (1912, 1920), *Budućnosti* (1919), ili *Almanaha socijalističke omladine* (1920), ostajući u apstrakciji istoga deklamatorstva, ni manje ni više od Jele Savić, pesnikinje *Radničkih novina* pre Četrnaeste. Kada je, posle bespredmetnog pokušaja da sopstveno iskustvo uopšti u pseudo-metafiziku »centra i suštine stvari« (u pesmama *Fatalni trenutak* i *Kroz kapiju saznanja*, u *Novoj svetlosti* Velibora Gligorića, v. sveske za januar i mart 1921), pokušala da progovori glasom Žene, to je bilo ili u znaku priznavanja sopstvene ljubavne podatnosti, kao poraza (čak i bez ironije do koje je, u istim takvim trenucima, dosezala, pre Četrnaeste, Danica Marković): »Znam . . . ja sam za tebe uvek samo žena. / Ti bog koga ljubim i kome se molim« *(Iskušenje: Književna Krajina*, 1932, III, 5), ili se njen »užas u duši« gubio u melodramsko-romantičarskoj njenoj pojavi napuštene žene koja, jezikom »slavuja«, pokušava da peva uspavanku svome »čedu« u naručju: »Sama sa čedom stojim, / A užas mi u duši. / — / I nemam pjevati kome, / Glas mi praznina svija; / Pjevaj, slavujče, pjevaj / Dok sjajno sunce sija« *(Canconeta; Jadranska vila*, 1932, V, 4).

»Beskrvna čistota« ima svevlast tamo gde zamire očajanje »pod dlanom ludila«: u liriziranju sopstvene autorepresije. Lepota ove »beskrvne čistote« Žene (koja će, u religijsko-mističkoj varijanti Jele Spiridonović-Savić, biti lepota »rumene zvezde« sa Istoka) jeste lepota pripitomljene »divlje sestre« Dore Pulković-Maksimović *(Ukleti san*, Beograd, 1931, *Plamena čutanja*, Beograd, 1933), koja je erotsku želju, potiskivanjem razvijenu do žudnje za *krvavljenjem*, za razdirućom oštrinom, simbolički projektovala u prirodu, sanjajući da iskrvavi dlanove na stenama kraj mora (ne bez izvesnog autentičnog zamaha stiha): »Slani poljupci mora cvetaju mi na licu. / O, bele stene, da iskrvavim na vama dlanove, / da vas zagrlim oštre, opore! / . . . / Danas sam divlja sestra ovoga vala što huji« *(Školjka)*. »Divlja sestra«, koja tu uzalud pokušava da se oglasi, jeste sestra »oštrog«, »oporog«: sestra onoga što je »divlje i zlo«, i što utoliko više privlači i, čak, opseda, ukoliko je veće potiskivanje sopstvene erotske želje, ali što, isto toliko, izaziva strah, i, u tom strahu, upućuje na više-manje standardne (»književne«, dakle »pismene«) projekcije drame represije i »zla« u ovakvu igru na obali, sa morem: »Bojim se danas mora nespokojnog: / *nešto me privlači njemu*, / *nešto divlje i zlo*. / Danas meduze mu nisu providni suncokreti / već čudno otrovno cveće što mrtvo se ljulja na valu. / — / O, koga iz dubine vreba zelena noć? / . . . / Jer zlo je more danas, vali su pošli u lov: / sa sunca plen bi da svuku u pomrčine plave. / — / Neodoljiv je san moj o šumi korala, / a talas zmijasti, evo, već mi stopala dira. / Upili su mi se dlanovi u vreli šljunak žala, / a ispod mojih prstiju more ga prkosno spira« *(Slutnja dubine bezmerne)*. To je strah od valova koji su pošli u lov, da bi skinuli »sa sunca plen«, ali to je i strah od sunca: san o »šumi korala«, skrivenoj na dnu mora, koja (šuma korala) jeste, u suštini, kao i ono »blago *zakopano*« Jovanke Hrvaćanin *(Pjesme neviđenom*, Beograd, 1926; *Otkinuto lišće*, Skoplje, 1939): »Ja ne volim svetlost što zasine / I u času iščezne u mrak / Volim blago što kriju dubine, / što svetluca iz njih kao zrak«.

Stilska jednostavnost pesme *Žena* (te, verovatno, najznačajnije pesme Jele Spiridonović-Savić) gradi se na ovoj simboličkoj svedenosti sveta. Simbol je tu *znak:* njegovo značenje se podrazumeva, ono je odavno usvojeno i poznato, i gradi se pre svega na hrišćanskoj simbolici krsta. Pet strofa (od po tri »bela« stiha: peta strofa sagrađena je od dva trostiha), čija muzička linija je krajnje uprošćena i prigušena, znače razvijanje ove simboličke linije: *krst* (prva strofa) — *zvezda* (druga strofa) — *svetlost* (u

očima koje, na krstu, vide zvezdu); peta strofa je ekspozicija osnovne suštine duha ove transcendentalističke simbolizacije krvi u zvezdu, patnje u blaženstvo žrtve, kao duha u kome ostaje nešto neiscrpno, nepokolebljivo »detinje«, i bez koga ovoga žrtveno-hrišćanskog transcendentalizma ne može ni da bude: treba se ispuniti neznanjem dece da bi krv na krstu rađanja mogla da se preobrazi u rumenu zvezdu (plamenu zvezdu) sa Istoka, da bi svetlost mogla da ispuni oči. To »detinje« je

Svakako, Dora Pilković-Maksimović nije Jovanka Hrvaćanin (profesor književnosti i u životu i u poeziji), od koje je ostao sa plaže autoportret (pod ružičastim suncobranom, sa paunom), iz pisma nekom poručniku (1919): »Odlazim na plažu borovom šumicom kroz čije zelenilo promiču suncobrani raznih boja, kao krupni egzotični cvetovi. Moj je ružičast, poručniče, i na njemu paun, nije rđavo što je tako. (. . .) Ali ovde sam ja, poručniče, *samo prolaznik, ne po vremenu, već po srcu:* ja jedva čekam da padne veče i donese sigurnost, potvrdu onog što me čini *nesigurnom samo zato što se želi i suviše« (Moj put na drugi kontinent; Zapisi,* Beograd, 1933). Pa ipak, i ona je pod suncobranom: možda »divlja sestra« pod suncobranom ove simboličke projekcije sopstvene igre želje i autorepresije u igru vala i sunca, u kojoj meduze nisu »providni *suncobrani«* (već »otrovno cveće«): »nešto divlje i zlo« što se skriva, više-manje spretnim književnim stilizacijama, po standardnom modelu tridesetih godina, ali i »skriveno blago« koje se pretvara u tajnu, u čudo: »Sve je otplovilo nekud / u čudo« *(Školjka),* dok se strah od sopstvene želje preobražava, potiskivanjem, u samoneznanje i u blagost (u tom samoneznanju): » . . . i ja se smešim kroz suze čudu što sa mnom se zbiva. / . . . / *Tiho se dušom smešim bolu što se rađa* / i raste u modroj noći nem i nagao« *(Toselli: Serenada).* Osmeh čudu, i tajni, postaje osmeh bolu: osmeh »neuhvatljive misli iza granice svesti«: »Ćutim, daleko od sebe. U meni tiho se smeše / neuhvatljive misli iza granice svesti« *(Iza sklopljenih očiju).* Daleko od sopstvene želje jeste »daleko od sebe«: samoneznanje ili ono »neuhvatljivo« (»iza granice svesti«), kao tajna ili čudo u časovima poraza »divljih snova« ove »divlje sestre«: »Svi moji divlji snovi pali su na kolena / pred svetlošću čuda i tajne / i glava se tiho pognula« *(Ovu pesmu šume jablani).*

To još nije religijsko-mistička transcendencija krvi Žene u »rumenu zvezdu« sa Istoka (transcendencija »divlje sestre« u Sestru, ili Majku), ali to je, pod osmehom bolu, ćutanje što pada na ruke, koje »isposnički blede u nemom iskušenju« (»Plameno ćutanje palo je na ruke one / dok isposnički blede u nemom iskušenju«, — *Iza sklopljenih očiju),* na ruke od kojih se odricala Vera Obrenović-Delibašić *(Nemiri mladosti,* Sarajevo, 1927; *Pesme,* Sarajevo, 1930; *Pesme,* Sarajevo, 1940), u pesmi *Orkan:* »Čije su ovo ruke, / što milovanja žedne / bludnički svakom pružam?! / — Čija su ovo usta / koja u času strasti / bez daha poljupce daju, / krvave pečate nose?! / — / To nije moja duša, — / to nije srce moje! / To ruke moje nisu, / nisu ni moje kose! — / To orkan grane lomi / a ljudi, ognja željni / na lomaču ih nose«. Strah od sopstvene želje jeste strah od lomače: ljudi su ognja željni. Sve osuđuje na samoumanjivanje, ali i na pravdanje (» . . . ne dolazim zlom«), ovoga bića koje može drugome da se vrati samo kao »sena«, moleći za oproštaj: »Kada se prenuh, noga moja / zateče se na pragu tvom. / I zato lutam bez pokoja, / — znam, da sam *beda za naš dom!* / . . / *Ako se sena*

naivnost suprotstavljena znanju, ona koja prihvata uprošćeni simbol krsta (i, uopšte, svu uprošćenost ovih simbola-znakova) onako kako »prihvata« i sam krst. Dovoljan je samo taj simbol, kakav je već konačno dat; i dovoljna su samo po tri stiha da bi se, oko tog simbola, obrazovala strofa (i to prostim ponavljanjem simbola: »sve one nose krvavi *krst* / crveni *krst* / materinstva / . . . / Sve one nose plamenu *zvezdu* / rumenu *zvezdu* . . .«), da bi se, najkraćim mogućnim putem, kao u računu jednocifrenih

moja vrati, / ti joj oprosti, ne dolazi zlom!« Javiće se strah, u ovome samopretvaranju u »senu«, » . . . U tami da tužno / ne pogine telo« *(Rekom):* ; pokušaće Vera Obrenović-Delibašić, kada je otkrivala da ne zna da li je grob ili žena (» . . . Tužim, — a ne znam da l' sam grob ili žena«), da oglasi žalost »uboge dece« za »sunčanim danima«: »Uboga deco, / je li vam žao / sunčanih dana?«, ili će moliti »Gospoda« da je digne »s kaljavog druma« ne bi li videla sunce: »Digni me, Gospode, s kaljavog druma, / ne vidim očima sunce!« *(Molitva).* Ali, od želje za sunčem jače je uboštvo autorepresije, koja progovara rečima što poražavaju: »Uvimo krpama svoje telo!«. To je uvijanje u krpe odricanja; to su »dronje« bede, razočaravajuće stvarnosti, umesto cveća sna: »U cveću sam u ruke pružila. / Gledam, / *u dronje ruke upale«.* To su dronje, i krpe, uskraćenosti; to je siromaštvo želje, koje uranja u siromaštvo sveta. Krpe i dronje, a ne onaj suncobran, »ružičast« (» . . . i na njemu paun«) Jovanke Hrvaćanin: Vera Obrenović-Delibašić, pesnikinja siromaštva u želji, i želje u siromaštvu, koja je čula neko dete kako nudi dva dinara svetome Nikoli, moleći ga da dođe: »O, dobri Sveti Nikola, šaljem ti dinara dva! / Nočas, kad zemlju pohodiš, / dodi nam, molim te ja!«, može se videti samo uvijena u krpe, i dronje, a ne pod suncobranom sa paunom Jovanke Hrvaćanin. Pa ipak, i ona je *pod suncobranom:* i ona je *»prolaznik, ne po vremenu, već po srcu«:* egzistencija, iz koje je ona pokušavala da govori, jeste egzistencija *»u prolazu«* pored drugih bića (»duša«), ali i »u prolazu« pored »neba«. To je postojanje koje ostaje negde napolju, i koje zato postaje, nezadrživo, nekakva nedosežna *neizmernost* (kao more Dore Pilković-Maksimović), što istovremeno ushićava i ojađuje, pa se zato od uzvika: *»Koliko duša,* srodnih duša, / a ja ću kraj njih, ko kraj mrtvih proć'!«, neizbežno ide u uzvik: *»Koliko neba,* — zvezdanog neba, / a ja bih celu proplakala noć!« *(U prolazu).* Neizmernost raste srazmerno slabosti opštenja, ili nemoći jezika; ona je obrnuta manifestacija uboštva: ono neizmerno, i zato van-jezičko (neizbrojivo: neizgovorljivo), koje ne dozvoljava govor, nego samo ovo: *»Koliko* . . . « (Ono što je, uistinu, bezazleno-dirljivo u ovome poviku: *»Koliko neba, — zvezdanog neba«,* — u toj beskrajnoj jednostavnosti što opominje na nešto dečije i, uopšte, na nešto zadržano u primitivnosti, — to je ova nemoć govora pred neizmernošću; ali to je nemoć bukvalna: ona se ne razvija, nego potvrđuje, posle ovog dirljivog povika, padom u sentimentalističku banalnost: » . . a ja bih celu proplakala noć«.) To je »pregaranje« u egzistenciji, ali i »pregaranje« u jeziku, to je odlazak svih bića »u nevrat«: »Kako *lagano, bezmerno lako* / pregoriš brata, / druga il majku bolesnu, / pa ti se čini, / dok grč te steže / da ludi dani / ko reka beže / u nevrat« *(Pregaranje);* ali, to je i »pregaranje« govora: govor jeste ovo »odlaženje« reči »u nevrat«.

brojeva, preko zaključujućeg »*zato*« preslo na »tumačenje« tih već protumačenih simbola-znakova: na *utvrđivanje* svetlosti »rumene zvezde« sa Istoka u koju je preobražena krv na krstu, ovom hrišćansko-žrtvenom simbolizacijom.

Izvesna *lakoća* pokreta dolazi od lakoće ovog »čitanja« već pročitanih simbola-znakova; svedenost izraza jeste od konačnosti tih istih simbola-znakova. Ali, u toj lakoći ima nečega prezrelog i prestarelog, nečega iscrpenog: to je *lakoća rutinskog*

Griža savesti (moralna samooptužba) ništa ne pomaže: nema bola (»grča«), koji bi mogao ova bića da zadrži: nema bola koji bi mogao da zatvori ovu rečenicu bekstva reči »u nevrat«. »Pregaranje« jeste posvećivanje u bezbolnost, kao u beskonačnost (»nevrat«) nezadrživog »bekstva« svega. Ono je posvećivanje u apatičnost: »Pokloni mi cvet, / pokloni mi svet, / meni je svejedno«, i u setu koja je anti-jezička: »Ničemu ne tražim imena, / tek suzu slutim u oku, / a ne znam otkuda ljuljam u srcu ovu setu« (Dora Pilković-Maksimović). »Cvet« *ili* »svet«, to je ravnodušnost, koja ne izabira ništa (i zato »izabira« setu), i koja ne govori (»ničemu ne tražim imena«). Nemoć bola (seta) jeste moć »nevrata«, ili moć »bekstva« bića i reči. To je seta, kao osmeh bolu, Dore Pilković-Maksimović (»... tiho se dušom smešim bolu«), to su žene Jele Spiridonović-Savić, kojima »oko usana / lebdi (. . .) nešto detinje, / što se ne buni na krst«: to je nesećanje, koje počinje tamo gde prestaje pobuna: tamo gde se bol, pod osmehom, odvaja od svog uzroka, odvajajući se od sveta, pravcem onoga: »Bol / za čim?« do kojeg će stići Ljubica Đorić (rano preminula, 1925), u kontrapunktskom dvopevu lakoće pevušenja (»pregaranja«: » . . . lagano, bezmerno lako«) i težine »beskrajnog jada«, kao u kontrapunktu osmeha i bola: »Jad, / Beskrajan jad, — / Bez sunca pol — / Ispaštan večno, / Ćutljiv, tiho, / I neizlečno. / Bol / za čim?«, u govoru slobode, što se u tome pevušenju rađa, a što je kao »čisto ogledalo glatko«: »Jedva da sen prelete vodu / I — opet čisto ogledalo glatko / Vraća slobodu. / — / I to je sve?« *(Pesma; Misao,* 1925, XVII, 125—126). Ova sloboda jeste sloboda »glatke čistote« ogledala koje ne zadržava ništa, a lepota, koja se traži tu, gde »jedva da sen prelete vodu«, jeste lepota bez »grča«, u stilu impresionističkog poentilizma: nema »grča« (bola), sve otiče »lagano, bezmerno lako«, ali zato ima »nevrata«; ako se najavi neki »grč«, u trenucima najvećeg približavanja bolu, biće to kao dodir, sasvim lak: rečenica se tu sužava, putem ka poviku (»Tako kratka«, »I to je sve?«, »O, ne!«): » . . . Kako mi beše sve na svetu, / Sve / Postalo slatko. / U punom jeku / I već: Ne. / — / Gatka . . . / I tako kratka?! / O, ne!« Glas doseže najvišu tonsku visinu tamo gde je jad najbliži: to se odbija bol, ali doziva »nevrat« (»... ničemu ne tražim imena«).

To je najviši stepen sublimacije ovoga »pregaranja« (koje »muzicira«, u maloj pregršti stihova Ljubice Đorić, suptilnije no kod bilo koje druge pesnikinje tridesetih godina), ali otuda je neumitna i žudnja za bolom, kao za samim postojanjem. To je *žudnja za krvlju,* za »grčem«, i to *smrtnim,* ali od kojeg se očekuje da bude sami *grč rođenja:* »Zatvoriti oči u smiraj sjajnoga dana, / upiti usne svoje *u krvavu smrt zbog krvi,* / zaroniti dušom *u dubinu mraka bez staze,* / *smrću početi dan prvi«* (Vera Obrenović-Delibašić, *Rođenje).* To je »dubina mraka *bez staze«* protiv »nevrata«, bezizlaz koji se javlja kao jedini mogući

kretanja duha usred već usimbolisanog sveta. Kratkoća strofa dolazi otuda; ali otud potiču i nešto produžene pauze između njih: ima nečega kategorički-definitivnog u stavu i prizvuku ovih stihova, u njihovoj svedenosti: u stvari, ta svedenost nametnuta je konačnošću ovih simbola: ništa ne može da se razvija, jer je sve već poznato. U poznatom (rutinskom) može da bude samo ponavljanja. Otuda je princip ponavljanja i u tehnici ovih stihova, u njihovoj osnovnoj shemi (ali i u njihovoj

izlaz (smrt, kao »dan prvi«) u ovoj lakoći »pregaranja« »prolaznika (. . .) po srcu«. Zora Topalović *(Na vetru vremena,* Beograd, 1933; *Život oivičen tamnicom,* Beograd, 1938; posle rata: *Legenda o čoveku,* 1953; *Džungla peva,* 1954; *Ljubavna lirika,* 1954; *Ljubavna lirika, knjiga druga,* 1955; *Poema za mir,* 1961), našla je tu nalog: *»saviti se oko drvenog točka od kola«:* »Kao gvožđe od vatre stapati se od bola / peći i slamati u kovačevoj ruci / saviti se oko drvenog točka od kola / ćutati i biti izložen tegobnoj muci. / — / U trenju sa dugim kamenitim putom / izlizati se i biti bačen u stare stvari, / najzad se naći pod zaborava skutom, / u nekoj blatnjavoj, dubokoj bari. / — / Odbačen, prezren, prevaren i sam, / trpeti uvrede i uvijati satrula rebra, / kao teškim čekićem rasprštali kam, / odvojen od iskre lažnoga zlata i srebra« *(Na točku života).* To je lukavstvo očajanja: žudnja za samouništenjem, kao funkcija žudnje za sabiranjem, za svijanjem oko točka života (u »trenju sa dugim kamenitim putom«): u bolu za oslobođenjem »od iskre lažnoga zlata i srebra«. To je žudnja za silama životodavnog otpora, umesto »bezmerne lakoće«, za »krvavom smrti *zbog krvi«* umesto »beskrvne čistote«: neizbežni, krajnji izraz ove »beskrvne čistote«.

Taj izraz, međutim, neće se razviti u poeziju ni kod jedne od ovih pesnikinja, ni pre ni posle 1941. Dora Pilković-Maksimović, u novim svojim pesmama, nastojala je isključivo da dovede u sazvučje sa novim pesničkim govorom svoju žudnju za tihošću, u »tuđosti« svemu: » . . . Ne znam — svuda sam tuđa: šta znači / drvo, šta znače trave, vode? / — / Tiho ću da se skrasim: / stopa se spušta na grumen, čelo na busen pada / na drugoj obali vri, dok se mirno gasim« *(Duboka zvona; Koraci,* Kragujevac, 1974, IX, 3—4). Vera Obrenović-Delibašić još 1946. odrekla se ovakve poezije: u predgovoru knjizi *Pjesme,* Sarajevo, 1946, u čijem prvom ciklusu je izbor iz predratnih pesama (ekavski pisanih, ovde ijekaviziranih), pravdala se ona, »pred narodom«, za hartiju utrošenu na ove pesme, tražeći alibi u »teoriji odraza« Todora Pavlova: »Ja za taj ciklus ipak ne bih imala riječi da pred narodom opravdam utrošenu hartiju, da me ne pravda to što je ‚umjetnost subjektivni odraz objektivne stvarnosti'«. Sve u svemu, »Trulo društvo, trulo vrijeme, stvaralo je ili prekaljene borce ili beskičmenjake ili one koji nisu mogli da se snađu u tome vremenu i koji su padali u očaj i pesimizam, ne snalazeći se u životu i ne videći uzročnike tome zlu«, pa se ona, u odricanju od »očaja i praznine«, sve više odricala i od lirike (posle slabih pesama u slavu revolucije), pokušavajući da piše prozu: *Zore nad mahalama,* priče, Sarajevo, 1955; *Kroz ničiju zemlju,* roman, Sarajevo, 1948; *Od kolijevke do Sutjeske,* romansirana biografija Save Kovačevića Mizare. Titograd. 1961. — Zora Topalović pokušala je svoje »saviti se oko drvenog točka od kola« da poetski artikuliše pravcem *haiku* poezije, u znaku Lao Cea, koga je navela u zaglavlju

shematičnosti): magija *poetskog* do kojeg ovde dolazi Jela Spiridonović-Savić nosi u svojoj osnovi magiju ponavljanja; prisnost jednostavnosti prožeta je tu dahom prestarelosti: ništa se ne može razviti, i ništa ne može da se otme ovoj prigušenosti. To je prigušenost duha uronjenog u rutinsko-poznato i konačno, ali i *kategorično* (jer, za njega, nepromenljivo): u dodiru sa nepromenljivim može se biti samo prigušeno: represivnost uvodi u prigušenost glasa, u smirenost gesta, u očišćenost do shematičnosti. Laka sinkopiranost, nenametljiva iskidanost stiha, svakako je otuda: tu ne može biti govora, ne može biti stvarnog kretanja: sve se ponavlja, posle svakog stiha postoji napor da se produži govor, napor koji otvara pauzu; ako, međutim, ova pauza nikada ovu laku sinkopiranost ne intenzivira, putem jedne složenije jezičko-izražajne orkestracije, to je sa iste pokornosti koja se »ne buni na krst« i koja u tome nalazi blaženstvo. Najverovatnije, *blaženstvo pomirenosti jeste blaženstvo u ovom ponavljanju,* blaženstvo koje je u izrazu blago-sinkopirano jer je protivno govoru onako kako je verno ponavljanju, — svaku rečenicu ono zatvara u krug: svaka strofa pesme *Žena* je jedan mali krug, — ali i zato što je protivno svakoj pobuni ili svakom izlasku iz zatvorenih krugova simbola-znakova, iz krugova ovoga ponavljanja: u svakoj od ovih blago naglašenih sinkopa ima po jedan mali susret govora i ne-govora, ali koji se

poeme *Čovek na reci:* »Da su reke i mora kraljevi svih dolina, / to je otuda što umeju da budu dole«. Ali, ideal sintetičko-meditativne poezije završavao je kod nje na nivou nemaštovite alegorijsko-simboličke pohvale oslobođavajuće patnje (»Bio je dalekovid — / bio je tužan — / Bio je kratkovid — / bio je tužan — / — / Kad je tama rasula bodlje / po njegovom putu, / Zagledao se u sebe — / Sada se / s m e š i«), usred sveta zla kojim vlada »kameni kip čoveka / u čijoj ruci lebdi zmija / spremna / za / skok«, ili u uzaludnom pokušaju da se ovaj apstraktni alegorijsko-simbolički govor konkretizuje deskripcijom: »Na lišću se odmara / jutarnja / tišina . . . / Sunce budi pauka u svili — / U travi / zastala buba / da popije kapi rose / i neba — / — / Mreža u viru — / Čovek ćuti / i čeka plen«. Slabost ove poezije jeste u maloj poetsko-meditativnoj snazi Zore Topalović, ali i u njenoj nemoći da bude »dole«: posle banalno-bezvrednih stihova ljubavne jadikovke, koje je objavljivala, pod okupacijom, u nacističkom *Srpskom narodu* (jer »Čovek je navikao da živi u mraku. / Bole oči od svetlosti sunca, / boli duša od sreće . . . «, — *Noćas; Srpski narod,* Božić, 1943), ona je, pesmama velike rečitosti, pokušavala da se ostvari kao borac za mir *(Poema za mir):* da bude nekakav državnik u stihu, jer državnici, kao »umorni geniji čovečanstva« jedini se još okreću čoveku, »onom dole — malom«: »Umorni Geniji našeg mutnog vremena još drže krmu u svojim rukama i san pretaču u nesanice tražeći izlaz za sve« (u pogovoru svojim romanima *Trilogija*. Beograd. 1964—1966).

»razrešava« pokornošću rutinskog i kružnog simbola-znaka. U svakoj od tih sinkopa ima po jedno malo iskušenje za ovu blaženost: po jedno *malo obećanje bića,* ali to blaženstvo je jače onako kako je jača represivnost od svakoga grča bića, ili kako je Majka, kao vrhunski, objedinjavajući simbol ove represivnosti, jača od Žene, — onako kako je Nad-Ja, otelotvoreno u simbolici krsta, i produženo ovom simbolikom, nesravnjivo jače od krvavog ženstva: blaženstvo ovih raspetih žena kojima »oko usana / lebdi (. . .) nešto detinje« jeste blaženstvo utapanja Ja u Nad-Ja, odricanja Ja od samog sebe, od sopstvenoga simbolotvoraštva, prihvatanjem gotovih simbola-znakova (blaženstvo odricanja od dvoznačnosti živih simbola zarad jednoznačnosti mrtvih simbola, ili simbola svedenih na *znak*), blaženstvo transformacije Ja u Nad-Ja kao u kategorički imperativ ili apsolutnost, — blaženstvo »apsolutnosti« koja ne zna za krst. Gde je apsolutnost nema krsta. Krst je tamo gde je antiteza Ja—Nad-Ja (Ja—Svet), Eros — represija (»civilizacija«), subjekt—objekt, uzimanje—davanje, — tamo gde je pobuna i krv, sukob i stradanje u tom sukobu, čovek i znak (otvoreno i zatvoreno), raspinjanje između suprotnosti koje još nisu došle do svoje sinteze, *simbolizacija a ne usimbolisanost,* — tamo gde je *čovečnost.* Nebunjenje na krst jeste odbijanje krsta: pomirenje sa krstom jeste odbijanje protivurečja, koje je krst, san o blaženstvu kao o smirenosti u konačnoj sintezi do koje bi se došlo odricanjem od sopstvenog Ja: ono »detinje« što lebdi oko usana jeste Ne-Ja ili van-čovečansko u kome jedino nema krsta.

Jela Spiridonović-Savić htela je pre svega to: htela je »dobrotu« van-čovečanskog. Njen *panteizam* nije ništa drugo nego ljubav za van-čovečansko (i ništa drugačije od njene ljubavi za »Vasionu« koju je »grlila« utoliko više ukoliko je dublje zazirala od zagrljaja sa čovečanskim): to je »dobrota« van-čovečanskog u samoj čovečnosti: ideal koji iz »šume« čovečnosti izvodi u šumu drveća, ideal koji čoveka, u ovome njegovom nasilju nad samim sobom, kao u nasilju nad Erosom, zamenjuje šumskim stablom:

O, šume moje puste,
voljene moje šume!
Vaša duša zna i ume
sav moj bol da razume.
Kad izmučena, vrela,
bleda i setna čela

pripijem uz stablo
telo
i drhtava mi usta,
tad šuma cela pusta
oseća moj dubok bol

(Šume).[22] To je žena koja se venčava sa stablima: u panteizmu lirike ovoga vremena, to je nesumnjivo najizrazitiji primer erotskog panteizma, ali u erotici duboko potisnutoj. Represija ovde pretvara čoveka u stablo, ona je vinovnik ovoga bola koji, zadržavan, sakriven, postaje apsolutan, koji izaziva senzaciju posvećivanja u kosmos.[23] Ubogost ove neveste šumskog drveća produžava se ubogošću izraza: nekoliko kapi sentimentalističke fraze (»bleda i setna čela«, »moj duboki bol«) podsećaju na bezuspešan pokušaj žene da, šminkanjem pred ogledalom, sakrije bedu svog očajanja, ali tako da se, time, to skriveno očajanje samo još više podvlači, — tako da ono zrači posredno, iz dubine,

[22] *Sa uskih staza*

[23] Ovaj panteizam kao »erotizacija« prirode, — kao pokušaj bekstva od Erosa u prirodu, — javlja se i u poeziji Desanke Maksimović; čak i Desanka Maksimović zna, kao i Jela Spiridonović-Savić, za »zamenu« čoveka stablom. Samo, dok je ovaj prenos u pesmi *Šume* Jele Spiridonović-Savić »završen«, u pesmi *Na Buri* Desanke Maksimović (v. u njenoj knjizi *Pesme*, Beograd, 1924) proces toga prenosa kao da je tek počeo. Dok Jela Spiridonović-Savić grli ovoga čoveka preobraženog u stablo, na putu senzacije panteističkog jedinstva (kao prenetog erotičkog jedinstva), ili kosmosa zasnovanog na univerzalnoj simpatiji, Desanka Maksimović je u kući, folklorno-patrijarhalno stilizovanoj, gledajući kako »na pustom bregu« stoji *čovek ili bor*, i moleći majku da je pusti *da vidi* da li je čovek ili bor (»Pusti me, majko, da vidim / da li je čovek ili bor«). Nju neće *umoriti* hod, jer »breg je blizu nam doma«: njoj je *rod* taj »čovek ili bor« što stoji »blizu groma« i gleda u njen dvor. Kolebanje *čovek ili bor* je kolebanje želje, stilizovane folklorno-patrijarhalno: čovek ili bor je u opasnosti (»blizu groma«), ali je *i sama opasnost*, koja se tu sluti, i koja i iznuđuje ovo »orođavanje« (bekstvo u patrijarhalnost). Sve je otuda »na buri«: smireno u izrazu, ali prožeto, iznutra, dramatičnom svetlošću.

Svega toga nema u pesmi Jele Spiridonović-Savić: tu nema odstojanja, nema kolebanja u duševnom stavu i u simbolima, nema neizvesnosti koja ide do začaranosti (i koja pesmu *Na buri* čini jednom od najznačajnijih pesama Desanke Maksimović). Još manje toga ima u pesmi *Noć u šumi* Dore Pilković-Maksimović (u njenoj prvoj zbirci *Ukleti san)*, iako ona, nesumnjivo, pamti i Jelu Spiridonović-Savić i Desanku Maksimović: »O, poput srne utrčati u šumu, / u šumu tišu od noći, u šumu mračnu i sjajnu / *i zagrliti jelu pod modrim nebom usnulu, / uz tamnu koru priljubiti vlažne od rose dlanove* / i reći joj sklopljenih očiju, sestrici, reći joj tajnu«. Tajna, međutim, neće da se kaže, jer je to skrivanje od sopstvene erotičnosti, koje traži ovu šumu, skrivanje koje čoveka baca u kolebanje »čovek

i protivurečno onome što se kazuje, onako kako očajanje ove žene što je prebegla od čoveka šumskom stablu gori ispod njene radosti što je, kad zagrli stablo i pripije uz njega svoja »drhtava usta«, čitava šuma (»pusta«) razume. Ispod radosti izazvane ovom simpatijom šume krije se očajanje usamljenosti, ali isto tako ispod želje Jele Spiridonović-Savić da kaže tu radost krije se njena želja da, tom radošću u šumi, kaže ovu usamljenost, kao što se, ništa manje, ispod njenog predavanja izražajnoj ubogosti oveštalih izraza, rimovanih krajnje banalno, krije njena žudnja za »spontanom naivnošću i neumešnošću«, njeno prozrenje da bekstvo od čovečanstva u šumu mora da bude i bekstvo od kulture ka »nekulturi«, od »govora isuviše dobro izvežbanih usana« ka mucajuće-mutavom govoru ove »prostote«. Tu se krije, očito, njeno prozrenje da nevesta šumskog stabla ne može da govori idealno-harmonijski, u dučićevskoj punozvučnosti (iako je i sama, i pre i posle ovakvih prozrenja, pokušavala tako da govori), da njena ubogost koja prihvatanjem (pristankom na nju) ima da se preobrazi u basnoslovnu unutrašnju svetlost ovakvog, mističko-panteističkog univerzalizma, zahteva i ubogost izražajnu. Imperativ autorepresije zahteva potpuno osiromašenje: i erotičko i izražajno; on zahteva *skrušenost* i u Erosu i u govoru. Kad ova pesnikinja, — koja je osim mističara čitala i pokušavala da tumači duh i misao Fra Anđelika, Getea, Ničea, Rajnera Marije Rilkea, Fransisa Žama, — napiše stihove:

Vaša duša zna i ume
sav moj bol da razume,

vezujući ih ovim ubogo-priprostim rimovanjem bezazlene duše otrcanih spomenara i banalnih »lira za narod« u slepi čvor mucavosti i mutavosti (kao da nikada nije čula ni za Dučića, a nekmoli za Rilkea), onda je pokret njene ruke pokret od kulture ka nekulturi, od veštine ka neveštini, od znanja ka neznanju, ka samoj naivnosti.

ili bor« Desanke Maksimović, putem »stabla« Jele Spiridonović-Savić i, čak, ove »jele« kao »sestrice« Dore Pilković-Maksimović, iako ti »dlanovi«, što se priljubljuju uz njenu koru, jesu dlanovi one »sestre vala što huji«, i koja bi da ih iskrvavi »na belim stenama« (u navođenoj pesmi *Školjka*): dlanovi autorepresije, zaverene »belini« a osuđene na ovu žudnju za krvavljenjem. Potiskivanje erotike jeste ovde erotizacija prirode: dozivanje bora umesto čoveka završava fatalno, neuništivošću erotskog nagona, pretvaranjem bora u čoveka. To je *magija* autorepresije: magija bezizgledna i potencijalno poetska u toj bezizglednosti.

Očigledno, njen misticizam »nema u sebi dovoljno početne tamne gustine, on je u sitnim i nevinim cvastima, on je nekako kaćipersko-koketan, a prostota mu je jedan partipris prefinjene koketerije«:[24] u toj »prostoti« ima nečeg predumišljajnog, *ona je režirana.* Sanjajući da ponovi »miris davnih, danas nemogućih, cvetova« srednjovekovnih mističarki sa Rajne i iz Flandrije, da bude »daljinama bliska, / mistična ko ponoć, ko duboka gora, / bezmerna ko kozmos, il' ko golem jad, / tanana ko bela, laka pena mora«,[25] ona je i u šumi, dozivajući naivnost neveštine, ostajala uvek pomalo onakvom kakva je na fotografiji u *Antologiji* Sime Pandurovića: sa belim krznom prebačenim (u stilizovanoj nemarnosti) preko ramena, sa bisernom niskom (— lažni biseri? —) oko vrata: prazan pogled velikih očiju koje kao da provociraju da budu naseljene. Zbog toga čak i u šumi van-čovečanskog, u koju je htela da odbegne, kao da su je sačekivala ogledala, pa je ona zaista pisala kao da se šminka pred ogledalom:

O dušo moja
ti eterična
a ja plotska,
ti večita,
a ja vremenska.
Seti me se
u tvome
dugome, sjajnome putu

(Pred ogledalom).[26] Ova duša, — koja je »eterična« i »večita«, u antitezi plotskom, vremenskom telu, — izišla je iz kozmetičkog salona najbanalnijeg, najjevtinijeg dualističkog idealizma: ovakvo pisanje je šminkanje, i »koketerija«, represivno samopotiranje pred ogledalom vladajućeg »opšteg mesta« (šminkanje kao samoizneveravajuće dodvoravanje standardu), vulgarnost represivnog podavanja banalnosti koju nikakva taktika idealizma ne može da preobrazi u takozvani »spiritualizam«, najmanje u

[24] Stanislav Vinaver, u prikazu poeme *Pergamenti, Misticizam g-đe Jele Savić, Misao,* 1923, knj. XII, sv. 84.

[25] Zora Topalović, u pesmi *Jeli Spiridonović-Savić,* u knjizi *Legenda o čoveku,* Beograd, 1953.

[26] *Sa uskih staza*

onaj što bi mogao da se istakne, — kao nekakav »dragocen misaoni blesak«, — » . . . protiv onog plitkog i jevtinog pozitivizma i ‚racionalizma' što već od dobrih nekoliko decenija naovamo koči viši i slobodniji razvoj naše književnosti«.[27] Pa ipak, iz banalnog izraza (pseudo-izraza) ovoga banalnog dualističkog idealizma (iz ove banalne »eteričnosti«), izvija se ono *»Seti me se«* koje toj duši, u njenome »dugome, sjajnome putu«, pokušava da dovikne (na nivou i u tonu spomenarskom, ponovo?), Jela Spiridonović-Savić, to *»Seti me se«* koje je odviše male emocionalne i duhovne nosivosti da bi moglo da se otrgne od ove prizemne banalnosti, da bude iskupljenje za svu tu okeanski bezmernu banalnost, ali u kome, ipak, ima *neke usplahirenosti, neke ustreptalosti, nekog unutrašnjeg pokreta koji ne može da dođe do reči ali koji se sluti.* Ako to nije, nikako, »dragocen misaoni blesak«, i ako je sve to, u jeziku, »plitka površina jasnosti«, u samome gestu prihvatanja te površine ima nečega očajničkog, čak nekog tragičnog nesporazuma kojim se izražava, podjednako, i žudnja ove pesnikinje za iracionalnim *unio mystica* i njen strah od njega: »partipris koketerije« Jele Spiridonović-Savić je isto toliko izraz njenoga straha od »ilogične dubine« misticizma, njenoga pokušaja bekstva na ovu »plitku površinu jasnosti«, — ali u očajavanju skrivenom pod osmehom (za neko mračno ogledalo u šumi?), — koliko je i izraz, tim strahom krajnje izobličen, njenoga ideala *unio mystica.* Ovaj ideal, kao anti-Ja i anti-jezik, upućivao je i Jelu Spiridonović-Savić, kao i sve druge koji su bili opsednuti njime, nemirenju sa jezikom, a ne samo sa govorom kulture kao sa »govorom isuviše dobro izvežbanih usana«; ali, dok se on iskazivao kroz jednog Nastasijevića (ali i kroz Aleksandra Ilića) *neposredno,* odbijanjem postojećeg jezika, kroz sukobe sa njima i kroz njegovo lomljenje, u poeziji ove pesnikinje iskazivao se on prihvatanjem, u krajnjoj samoponištavajućoj »skrušenosti«, postojeće jezičke norme i standarda: ona kao da je, držćući u nesmelosti (»Seti me se . . .«), od bezlično-obezličavajuće norme jezika u kojoj ćuti Ja (ali u kojoj ćuti i poezija) očekivala bezličnost Jednog, i to tim više što je u njoj bio dublji strah od bezdane iracionalnosti.

Uvek je neki strah tamo gde je Jela Spiridonović-Savić: ako je nju, koja je pokušavala da se objavi kao pesnikinja čulne ekstaze, strah od »ploti mrklog mraka« uputio misticizmu (kao

[27] Todor Manojlović, u predgovoru knjizi ogleda *Susreti.*

pokušaju krajnje sublimacije erotskog nagona), taj isti strah zadržao ju je na samom pragu mističke ljubavi, koja je ljubav »ilogičnih dubina«, primoravajući je da *racionalizuje* svoj misticizam pravcem ka doktrinarnom (programskom) religijskom misticizmu, pa čak, — u času poeme *Pergamenti,* — i pravcem vladajuće ideologije. Istina, u duhu radikalnog misticizma ona je bila spremna da tvrdi da ljubav, od koje religiozni čovek »zgara, nije samo ljubav od čoveka Bogu i od Boga čoveku, to je u trenucima vizionarnog stapanja (ekstaze) sagledana ljubav božanska za Sve, u svoj njenoj širini i bezmerju«, pa je čak tvrdila da religija može bez boga, ali da ne može bez »perspektive večnog trajanja i smisla celine«.[28] Dosledno mističkom iracionalizmu, ona je iskustvo mističara, kao »božje dece gorućih srdaca«, pretpostavljala doktrini, jer »nema te doktrine koja bi mogla da nam zameni iskustvo njihovog života«,[29] ali i samoj crkvi: » . . . evropsko hrišćanstvo, zajedno sa svojom oficijelnom predstavnicom crkvom ostaje: jedan težak nesporazum. Već sama crkva, kad god je htela zavladati dušama, htela je da postane i postajala je vlast, i samim tim udaljavala se od pravog duha hrišćanstva. Svi veliki srednjovekovni mistici, ta goruća srca hrišćana, opominjali su plamenim rečima crkvu, ali su oni ili bivali ućutkani ili proglašavani jereticima«.[30] Ali njena pesnička praksa nije u znaku mističke moći nego, naprotiv, u znaku nemoći za misticizam: to nije praksa misticizma bez boga, kao iracionalne težnje ka trajanju i celini (kao otvaranja »ilogičkim dubinama«), nego praksa religijskog misticizma zasnovanog na hrišćanskoj doktrini, praksa u kojoj je doktrinarni racionalizam dozvan nemoći za mističko-iracionalan doživljaj. To je praksa u kojoj ova nemoć pretvara misticizam u program, u stvar doktrine, ali (samim tim) neumitno i u stvar *vlasti* koja je neotuđivo jezgro ovoga doktrinarstva.

Poema *Pergamenti* primer je teksta napisanog rukom *doktrinarne vlasti* (i vlasnog doktrinarstva), a ne pesnika: najdublji pad i misticizma i poezije ove neveste šumskog drveća. Ponavljajući, na usta svoga mistifikovanog Svetog Save (tematski okvir ove poeme je monahovanje Rastka Nemanjića u manastiru Vatopedu, godine 1194. »u Gospodu našem Isusu Hristu«): »Moje najlepše himne, Gospode, / u dnu duše tiho ćute; / moje najlepše himne, Gospode, / reke su još zamrznute«, Jela Spiridonović-Savić zamrzavala je i svoj misticizam i svoj pesnički govor u ideološkom govoru, a njen sveti Sava jeste neki od svetaca sa ideološkog spiska katoličanstva, čitalac Plotina i Avgustina, koji se kaje što nije dovoljno skrušen pa diskutuje (zbog toga) sa »naučnikom iz Aleksandrije« teološke teme, onaj koji kaže: »Sotonska reč je / *Ja znam,* / i znanje sve *imam*«, koji moli boga: »O Gospode, ja se uzdam / u Tvoju ljubav i Volju / daj da sam prost i skrušen / ko beli ljiljan u polju«. Jezik ove poeme, koju je Jovan Dučić, očito iz razloga ideoloških, i ubeđen da su svi oko njega ogrezli u najcrnju nepismenost, nazvao »jednom od najlepših knjiga na našem jeziku«,[31] jeste skroz racionalistički, jezik »sotonskoga« sveznanja, koji totalno protivureči mističkom agnosticizmu i iracionalizmu i koji mistički doživljaj pretvara u ideju i stav, i to na marginama najbanalnije teološke misli, standardne onako kako je standardna i reč ove pesnikinje: »U ljubavi je najdublje znanje«, ili: »Ostavi sve / i naći ćeš sve«, ili: »Ali ja tražim / ono drugo Oko / što *unutra* gleda duboko«, jezik koji slavi to *unutra* ali ovako, ovom reči »unutra« (pa zbog toga Jela Spiridonović-Savić, osetivši očito da u toj reči »unutra« nema nikakve tame i dubine unutrašnjosti, ovu reč podvlači, kao da će ta reč, podvučena, naglašena, da odjekne dublje u nama), i koji slavi ćutanje, ali tako da ga izneverava, u potpunosti, stihovanjem i rimovanjem ove nepodnošljive banalnosti: »Tu u ćutanju nemome / Ti govoriš srcu mome, / a Reč ti je slatka i meka, / ko melem samo čeka / da padne na dušu moju / toplu ko grudi belih ptica / meka ko grlo u grlica«. To je mistička nemoć koja se izražava svođenjem misticizma na doktrinu (upravo na stav »Ja znam«), ali, — samim tim, i neumitno, — na prostu funkciju vladajuće ideologije. Ideologizacija misticizma nije tu ništa drugo nego izraz nemoći za njega: motiv poeme *Pergamenti* je banalan motiv »nemanjićke«, »svetosavske« ideologije srpske

[27] *Religiozno osećanje i sadašnjica*

[28] »Nijedna doktrina, koja je samo doktrina, ne izaziva ni groznicu oduševljenja, ni ozarenje, ni veru koja planine pokreće. Kod mistika, to je plamen koji izbija svom strastvenošću iz ilogičnih dubina bića: plamen koji hvata, pali, nosi« *(Religiozno osećanje i sadašnjica).*

[30] U istom tekstu.

[31] »Jedna od najlepših pesničkih knjiga na našem jeziku i nešto najbolje što je dala naša poezija generacije posle rata« (u predgovoru za knjigu *Večite čežnje;* ovo isto, za Dučićem, ponavlja Milan Kašanin, u već navođenom članku: Jela Spiridonović-Savić je »jedan od najboljih pesnika koji su se javili kod nas po ratu«).

buržoazije, poznat iz svih školskih čitanki i pesmarica ovoga doba, a jezik i izraz ovog motiva ne uspevaju ni u jednom jedinom stihu da se otmu od ove banalnosti. Onako kako je, u nesmelosti od »ilogičnih dubina«, prihvatila vladajuću reč, Jela Spiridonović-Savić prihvatila je, takođe, i vladajuću ideologiju, preobražavajući se od neveste šumskog drveća u nevestu ideološkog Nad-Ja.[32] Njena poezija ostala je zato »pusta šuma« iz čijeg ćutanja odjekne, tek ponekad, daleki (i sve slabiji?) grcaj: ako je to, zaista, grcaj prognane žene koja očajnički pokušava zlo svoga progonstva da oglasi dobrotom boga, onda osluškivanje ovoga grcaja vredi izvesnog truda: ono posvećuje u istinu sveta u kome je zlo postojalo kao jedino dobro.

[32] Zato ju je, osim Dučića, isticao kasnije i Svetislav Stefanović (okupatorski »komesar« *Srpske književne zadruge*, koji je i štampao njenu knjigu *Susreti*), tvrdeći, u duhu »nemanjićke« i »svetosavske« nacističke ideologije, da se kroz nju produžava »nemanjićka tradicija (. . .) koja baš i od 18. veka naovamo inspiriše celu našu modernu. Ona inspiriše nacionalnu dramu (. . .) od Stevana Stevanovića, Sterije, Jovana Subotića, (. . .) pa preko Dučića i njegovih pompeznih soneta i Rakićevih majestetskih strofa odjekuje sve do u mističnom nacionalizmu rano umrlog M. Nastasijevića i rilkeovski nadahnutim *Pergamentima* i *Nemanjićima* Jele Spiridonović, da spomenemo samo najmarkantnije« *(Nova antologija srpske lirike*, I—II, izd. *Srpska književna zadruga*, 306. i 307, Beograd, 1943/1944). Međutim, »nemanjićka tradicija« ne samo što ne inspiriše »celu našu modernu«, nego njoj nema nikakvoga traga ni u poemi *Pergamenti*, u kojoj je svedena isključivo na motiv: ova poema nije »rilkeovski nadahnuta« nego je neuspela imitacija Rilkeovog *Časlovca (Das Stunden-Buch)*: »Sličnosti su tako očite, da ponekad daju povoda da se upotrebi reč imitacija. Čak je i filosofija Franje Asiškog, koja je eksponirana u *Časlovcu*, u stihovima *Pergamenata* zazvučala među zidovima svetogorskog manastira nekoliko decenija pre rođenja svoga tvorca« (Ivan V. Lalić, *Jela Spiridonović-Savić*, u knjizi *Pesnici III, Srpska književnost u sto knjiga*, izd. *Matica srpska* i *Srpska književna zadruga*, Novi Sad — Beograd, 1966). Osnovna misao Jele Spiridonović-Savić u potpunosti je podređena srednjovekovnom zapadnoevropskom misticizmu, i ne može ni na koji način da posluži za mistifikacije »nemanjićke« ili »srpske mistike«. To joj je, uostalom, i zamerio nacistički *Srpski narod* (u broju od 22. jula 1944, u prikazu njene knjige ogleda *Susreti*, potpisanom *Z*), u povišenom tonu tipično ljotićevske patetike: »Jedna jedina primedba. / Carstvo misticizma, carstvo ekstaze, o kojima spisateljica *Susreta* tako znalački govori, ima jedno svoje veliko poglavlje koje se zove — srpska mistika. Snažna uzrenja Domentijana, duhovne arabeske Prvovenčanog, vidni i nevidni svetovi Danila, puni estetski, za čudo kako nisu kosnuli onu, koja je decenije posvetila heruvikama gotske, galske i takozvanih drugih rasnih psiha. / Jedna jedina primedba. / Carstvo slikarstva, carstvo muzičarstva, o kojima spisateljica *Susreta* tako znalački govori, takođe ima jedno posebno veliko poglavlje — srpsku umetnost. / Jedna jedina primedba. / Grudne (?) i rodne umetničke istine osećaju i izražavaju samo oni i samo one, koji ne analitičku nego aforističku prošlost svoga duha znaju«.

Dušan Srezojević

Ako ima pesnika za koga se, bez kolebanja, može reći (uprkos svim zloupotrebama tog pojma) da je *prokleti pesnik*, onda je to ovaj pesnik koji je završio u ludnici, 1916, čiji grob je prekopan, i koji je čekao više od pola veka da se, tek u najnovije vreme, rekonstruiše njegova biografija.[1] Ali, on je i najparadoksalniji pesnik koji je pisao do prvoga svetskog rata: tvorac nevelikog pesničkog dela od trideset pesama i jedne jedine knjige, *Zlatni dasi*, koju je sâm štampao u Kragujevcu, 1912 (u nju je uneo samo dvadeset i dve pesme), i, uz to, dve priče koje su bez stvarnijeg značaja,[2] on je između korica ove jedne jedine svoje knjige isto toliko epigon, koji se gubi u diletantizmu i podražavanju tuđeg izraza, u nespretnostima svakojake vrste, koliko i pesnik koji je otkrivao, u nekim trenucima, retkim ali blistavim, čitave svetove novijoj srpskoj poeziji. Njegova zbirka, po tome, izvanredno zbunjuje. Ponekad izgleda gotovo neverovatno da je

[1] Dragutin Ognjanović, *Tragični vizionar Dušan Srezojević*, *Zamak kulture*, Vrnjačka banja, 1972.

[2] Srezojević je štampao trideset pesama, u *Brankovom Kolu* (najveći broj; tu su objavljene i njegove najznačajnije pesme), u *Bosanskoj vili*, *Borbi*, *Socijalistu*, *Novom Vremenu*, *Srpskom književnom glasniku* (prvu svoju pesmu, 1908). Posle knjige *Zlatni dasi* nije objavio više nijednu pesmu. — Njegove dve priče, naglašeno socijalno-kritičke *(Vrbica; Delo*, 1910, XV, 54, i *Glad; Novo Vreme*, 1911), ali tematski konvencionalne (o radnici koja umire u stanu iz kojeg se morala iseliti, zbog neplaćene kirije, i o otpuštenom radniku koji je ukrao hleb), nemaju literarne vrednosti.

ovaj pesnik usiljenog stihovanja na liniji Rakićeve (ali, pokadšto, i Dučićeve) versifikacije,[3] kojom je pokušavao da peva, čak, i pesme socijalnog bunta, isti onaj pesnik čija ruka je ostavila iza sebe *Bezimenu pesmu,* i, u njenome duhu, pojedine strofe izgubljene u drugim, manje značajnim pesmama, pre svega u pesmi *Poslednji samrtnik.* Knjiga *Zlatni dasi,* tako, prikazuje njegov vrtoglavi preobražaj od podražavaoca tuđe poezije, ili pesnika tek mestimično jakog doživljaja (posebno u pesmama socijalno-revolucionarnog usmerenja), u otkrivača novih poetskih prostora. Otuda i paradoks: da je ovaj pesnik, od koga samo pregršt stihova odoleva vremenu, dok je većina onoga što je napisao značajno samo zato što pruža mogućnost za čitanje njegovoga duha, istovremeno, i već godinama *antologijski* pesnik srpske kulture: retke su antologije, u najnovije vreme, koje ne sadrže i njegove stihove.

Ali, najdublji paradoks Srezojevićeve lirike iskazuje se okolnošću da je on ne samo pesnik nade i, istovremeno, beznađa, nego da je nesumnjivo najizrazitiji pesnik proleterske ideologije, dozivač socijalističke revolucije, aktivist radničkog pokreta Dimitrija Tucovića, ali i pesnik koji je otkrio bezmernost Nepojamnog, ili onoga što je zvao »Univerzalna Zagonetka stvari«, dolazeći, u najznačajnijim svojim stihovima, do kosmizma kakav srpska lirika pre njega nije poznavala.[4] Taj kosmizam

[3] To posebno važi za njegovu ljubavnu liriku, koja je, veoma često, banalno prepevavanje lirike Rakićeve i Dučićeve. Tako će on, u odjeku na Dučićevu pesmu *Žena,* iz 1909 (»Ja snevam o ženi, većoj no sve žene, / Čija će lepota biti tajna svima, / Što je kao božji dah u prostorima«), napisati, u pesmi *Sanjarija:* »Sanjam o jednoj uzvišenoj ženi / . . . / Gledam je. Bledoj predvečernjoj peni / — / Slična je njena vazdušasta građa« (gde je ovo »vazdušasta građa« rogobatna nespretnost po epigonskom prokletstvu), kao što će, u istoj pesmi, Dučiću da pridruži Rakića, i to sa istom nemaštovitošću: »Da joj na krilo klone moja glava« (Rakić, u *Setnoj pesmi,* iz 1912: »O daj mi, draga, da na krilo tvoje / Položim glavu umornu«). Podražavanje Rakićevom tekstu prerasta, ponekad, i u podražavanje Rakićevom duhu. Tako se Rakić, iz *Mutne impresije* (1907): »Daj mi usta tvoja, daj mogućnost tajnu, / Da, živ, zaboravim da sam živ«, javlja u njegovoj verziji, u pesmi *Žudnja:* »Daj mi, devojko, modre usne tvoje / . . . / Nek noć bezumlja moj razum ogrne«, ali tako je Srezojević, uživljavajući se u Rakića, mogao da bude i *Rakić pre Rakića:* ovim stihovima *Žudnje* sledi stih: »Bezgraničnu, daj mi nad sobom vladu«, kao dozivanje Rakića iz kasnije *Ponosne pesme* (1924): »I ja sam gospodar tvoj i tvoga tela / Ko despoti stari vladam tobom sada«.

[4] Pesme revolucionarne ideološke orijentacije Srezojević je štampao u *Borbi* i *Socijalistu.* To su pesme kojima je on objavljivao, godine 1910, da

je *apokaliptički kosmizam* ili kosmizam apsolutnog zla, u kome je Srezojević zaticao sebe kao nekakvoga kosmičkog boga što se rađa u umiranju ljudskog daha, otkrivajući ovaj užas obogovljenja (nadmoći kosmičkih razmera) kao užas raščovečenja (»Sa dahom bogova nismo više ljudi«):[5]

Mirni smo, kao kipovi, i bledi.
U dubinama gde Veliko rudi,
Sve ljudsko u nama mrzne se i ledi.
S dahom bogova nismo više ljudi.
. . .
Dah nam se gasi . . . A trenuci mile.
(Ne mari. Vreme neka valja vale.)
Oko duhova naših, koji čile,
Oreoli se uzvišeni pale.

»pišti duh ljudski među okovima« (u *Proleterskoj pesmi),* sanjajući o pesmama »koje tuku« *(Moja lira)* i pišući o izrabljivanju proletarijata *(Gladijatori)* ili o radničkim štrajkovima *(Pereat).* Najčešće, one su u jedanaestercu, — iako se kod njega javlja i dvanaesterac, — koji je patetično uzvitlan: »Padaće jednom sve gnusno i mračno, / Čupano kao besnom burom groma« (u pesmi bez naslova), ili prožet izvesnom narativnošću koja samo delimično potiskuje recitatorski ton njegovoga stiha, ali ga ne prevazilazi. Upoređene sa pesmama prvoga pesnika proleterske revolucije, mladoga Koste Abraševića, one su literarno nešto »pismenije«, ali ne samo što u njima nema one izvornosti zamaha kao u poeziji rano preminulog i poetski dublje nedefinisanog Abraševića, nego se nadahnuću, koje je van svake sumnje izvorno, protivi upravo *metar* jedanaesterca modelovanog po obrascu svečano-recitatorske versifikacije Rakićeve. Jezički neprobuđene, metaforički inertne, one u ovom pokušaju Srezojevićevom da revolucionarnu patetiku ostvari svečano-recitatorskim stihom rakićevske građanske »gospodstvenosti«, znače i načelni nesporazum: *psihologija* tog metra dozvoljavala je patetičnost, kojoj je ovde težio pesnik *Gladijatora* ili pesme *Pereat,* ali koja ne ponavlja patetičnost revolucionarnog duha već ga zavodi putem svečanog recitatorstva u kome je građanski pesnik mogao da traži svoj sjaj i poraz, u iskušenjima pseudo-aristokratizma, ali ne i ovaj Tucovićev saradnik. Ako je Srezojević, objavljujući kako »gladan narod na vlasnike grmi!« *(Gladijatori),* davao ideološki otpor građanskom svetu i njegovoj kulturi, iskazujući se, nesumnjivo, kao versifikatorski najspretniji među pesnicima proletersko-revolucionarne ideologije svog trenutka (koji su, u većini, bili sami radnici), i ako se između stihova ovih njegovih pesama nedvosmisleno oseća egzistencijalna, i duševna i moralna, autentičnost njegove inspiracije, ta inspiracija ne dolazi do suštastvenoga *svog* stiha. Ona je značajna kao izraz Srezojevićevog duhovnog stremljenja, ali je poetski daleko ispod njegove kosmičke lirike.

[5] *Bezimena pesma;* objavljena prvi put pod naslovom *Pesma bez natpisa* u *Brankovom Kolu,* 1911, XVII, 46.

Za ovu agoniju, kao preobražavanje čoveka u boga, ne zna srpska poezija ni pre ni posle Srezojevića. To je ono jedinstveno, ono najužasnije, i najznačajnije, do čega je Srezojević stigao: ozbiljenje onoga buđenja »gorostasa«, ili poziva na njegovo prihvatanje, u »demonskoj vatri«, u »gromovskom besu«, kojim je Srezojević i objavio sebe kao pesnika, na stranicama *Srpskog književnog glasnika,*[6] časopisa koji ne samo što ga više nikada nije štampao, i koji je njegovu zbirku pesama prećutao, već čiji urednik, Skerlić, zameriće Bogdanu Popoviću što je uneo Srezojevića u svoju *Antologiju.*[7]

Istorija Srezojevićevog duha je kao i istorija njegovoga pakla i njegove smrti: istorija buđenja ovoga gorostasa, njegovoga prizivanja i odazivanja. Srezojevića je obuzimao ovaj gorostas, on je osvajao, bukvalno, njegovu svest i njegovo telo. Onaj mir (»Mirni smo . . . «), koji je Srezojević objavio *Bezimenom pesmom,* jeste mir njegovih bogova, tih apsolutnih gorostasa čije rađanje nije drugo do zamrzavanje ljudskog (»Sve ljudsko u nama mrzne se i ledi«). Dah ljudski, koji se »gasi« (pa bi taj dah, *kad jeste,* bio dakle vatra, plamen?), to je dah vanljudskog i neljudskog božanstva; tu, gde se sve ljudsko mrzne, jeste mir ovih bogova, u koje se čovečansko, svojim umiranjem, preobražava: bog je mrtav čovek, — njegova »uzvišenost«, to je ono što nastaje iščezavanjem *(čiljenjem)* duhova. To iščezavanje duhova *pali* »uzvišene oreole« (kao oreole uzvišenosti?). Uzvišenost je apsolutna veličina, dosegnuti apsolutni mir, ali uzvišenost kao osvojenje apsolutne praznine, ili ne-bića. *Kosmos,* koji je u *Bezimenoj pesmi* otkrio ovaj vizionar sa poslednjih granica bića, jeste kosmos ove veličine, koja je došla do svoga apsolutnog ostvarenja, i do *mira* u njemu. Između mira i ove veličine, koja je

[6] Pesma *Poziv; Srpski književni glasnik,* 1908, XX, 12.

[7] U *Letopisu Matice srpske* (1912, 282), govoreći o »konfuzionistima, snobovima i mistifikatorima«, čiji je »stil (. . .) mutan, često spleten«. — A. M. Veselinović *(Sećanje na pesnika D. Srezojevića; Koraci,* II, 3, 1967) kaže da mu je Srezojević govorio: »Sa Skerlićem sam se pri poslednjem dijalogu rastao zauvek, i on me je označio kao svog neprijatelja. Bio mi je došao povoljan trenutak da mu kažem sve ono što sam odavno mislio. Naime, prebacio sam mu što je napustio veliku socijalističku ideologiju i prihvatio usku nacionalnu. Zatim, što je napustio Socijalističku partiju i upisao se u Samostalnu radikalnu. I, najzad, što se on, sa tako velikim sposobnostima, spustio tako nisko da bude samostalac — poslanik sa pretenzijama da postane i samostalac ministar«. (Ognjanović, navodeći ovo mesto iz Veselinovićevog članka, kaže da mu je slično govorio i profesor Uroš Džonić, Srezojevićev drug sa studija.)

bogovska (jer nije čovečanska), postoji nerazlučiva veza: to je mir u veličini (»U dubinama gde Veliko rudi«), ili veličina u savršenoj smirenosti, u »uzvišenoj« gordosti koja, međutim, ćuti, koja odbija govor, onako kako ga božansko, ostvarujući se umiranjem čovečanskog, takođe odbija. Bogovi ne govore; veličina ne govori. Gde je mir, nema jezika. Mir je ćutanje: to je ona ćuteća uzvišenost, kojoj će Srezojević neizdrživo da stremi, na svome putu u carstvo s onu stranu uma, u ludilo,[8] i koju će oglasiti u pesmi *Unutrašnji dijalog,*[9] kao nepojamna (neiskaziva) uzvišenost; to je nepojamnost ove van-jezičke (neizgovorljive i anti-jezičke) gordosti probuđenoga »gorostasa« (jednog od onih »bogova« čiji duhovi čile, dok se oko njih »oreoli (. . .) uzvišeni pale«), što čeka s onu stranu »međe«, tamo gde se »U ogromnom ležištu svom budi / Univerzalna Zagonetka stvari«, iz završnih stihova ove pesme:

Do međe moći. Biće dosta ako
Kucnuv i ja u uzvišeno zvono
U koje kuca pokolenje svako,
Jedno za drugim, s verom ili bono. —

Vidim kako se, u magli što rudi,
Ko nezapamćen mastodont prastari,
U ogromnom ležištu svom budi
Univerzalna Zagonetka stvari.

»Veliko« (kao apsolutna, svesadržavajuća stvarnost: kao sâm kosmos), iz *Bezimene pesme,* ovde je takođe: čak i simboli tog »Velikog«, koji pokušavaju da dođu do svoje jezičko-vizuelne konkretizacije, u ovim strofama *Unutrašnjeg dijaloga* suštinski

[8] »Čim sam došao u Duševnu bolnicu, čim sam dobio u njoj stan, i kada sam se sredio, pokušao sam da stvorim sebi jednu sredinu koliko toliko moguću, da bih mogao da živim u ovoj strašnoj kući, koja zaista vređa osetljivu dušu i slabo srce. Trebalo je, onako sam i bez društva, menjati s nekim misli i deliti brige. Ja se upoznah s Dušanom Srezojevićem i Petrom Kočićem. Priroda Srezojevićeve bolesti onemogućavala je svaki razgovor. On je bio bolesno gord, ‚kucnuo u uzvišeno zvono' i osetivši da se pred njim ‚budi Univerzalna Zagonetka stvari'« (Milan S. Jovanović, *Petru Kočiću in memoriam; Srpski književni glasnik,* 1922, VII, 32; navod prema Ognjanoviću).

[9] Objavljenoj prvi put u *Antologiji novije srpske lirike* Bogdana Popovića (izd. *Matica hrvatska,* Zagreb, 1911).

su isti kao i u *Bezimenoj pesmi. Uzvišenost* (»uzvišeno zvono« u *Unutrašnjem dijalogu,* »uzvišeni oreoli« u *Bezimenoj pesmi),* koja se doživljava kao osnovna i vrhunska senzacija tu gde se »Veliko« — u dubinama — u magli što rudi (»U dubinama gde veliko rudi«, — *Bezimena pesma),* javlja kao ta *magla,* i, u toj magli, u tim *dubinama,* kao praiskonsko koje je zagonetno, »Univerzalna Zagonetka« ili sâm univerzum. Između zagonetnog (nepojamnog) i univerzuma neraskidiva je veza, čak sami znak jednakosti: »Veliko« je ono što je zagonetno kao sâm univerzum: kao nemišljiva apsolutnost, koja nas ništi, kao apsolutna Zagonetka koja tražioca apsolutnog Odgovora, nekakvoga apsolutnog »radnika« (a to je bio Srezojević: taj apsolutni »radnik«?) pretvara, u njegovoj sopstvenoj svesti, u onoga »jadnika« iz *Unutrašnjeg dijaloga:*

Ti, čiji duh provalijama skita,

Reci, šta tražiš s večnim smešnim žarom
Na zemlji, kud si slučajnošću bačen?
Misliš li da ćeš, postav gospodarom
Stanja i Sila (varke!), Život tlačen

Preporoditi, učiniv da teče
Lišen svakog atributa bona, —
Večit, zanosan, ko u letnje veče
Kapanje zlatna i beskrajna tona?

Tvoje sićušno, tvoje jadno »delo«
Učiniće to zar? Reci, »radniče«!
Pred Nepojamnim što se svuda svelo,
Čemu tvoj život? Cilj mu? . . . O, jadniče!

»Aristokrata«, koji je svog pesnika imao u Dučiću, — verniku i vereniku (ali i majstoru) Sumnje koja preobražava Nepojamno od provokacije mišljenja ili ludila (vrhunske umnosti i vrhunske van-umnosti) u puku funkciju estetiziranja egzistencije, rastvaranjem njene stvarnosti, između uma i ludila, u Tajnu kao u predvečernju maglu i, u njoj, upravo u »kapanje zlatna i beskrajna tona« (u sugestiju »zlata« i »beskrajnosti«), — Bogdan Popović nije mogao u ovim stihovima sasvim prizemnog (pa i, neporečno, banalnog) diskurzivnoga govora, da nađe to »kapanje zlatna i beskrajna tona«, ali je mogao da nađe, i našao je,

neporečno, ovoga pesnika *Borbe* i *Socijalista,* kao apsolutnog »radnika«, koji bi da postane »gospodar / Stanja i Sila«, da apsolutno preporodi »Život tlačen«, kako pred otkrićem Nepojamnog otkriva sebe kao »jadnika« (pa još to i rimuje: »radnik« — »jadnik«), tako da se to Nepojamno javlja kao njegova *negacija,* kao apsolutni »argument« protiv svakoga njegovog aktiviteta. Istina, tu je i Srezojevićeva reč: »Nužnošću stvari ljudski duh je dužan / Da stremi stazom ovog mučnog puta«, ali to je reč koja, zatvorena u granice ovog apstraktnoga govora, ne samo što ne nalazi ni »kapanje zlatna i beskrajna tona«, ni bilo koju poeziju, nego čija »nužnost stvari« ostaje samo apstraktni znak nekakvoga u najdublju tamu skrivenoga, i zato stvarno iracionalnog, bezrazložnog razloga egzistencije i duha, kao što je u potpunu tamu skrivena i ona »mreža fluidnih slika«, kao jedino iskupljujuća »sinteza« (kao vrhovna satisfakcija) usred svevlasti propadanja svakoga dela: »Svejedno! . . . I nek propadaju dela! / (To je sudbina svega. Jedna mreža / Fluidnih slika koja čili, bela, — / To je sinteza od svih drugih teža)«. Je li to »fluidnost«, koja se stvara u propadanju, pa bi ono, propadanje, imalo da bude majstor »fluidnosti«, možda onakve do kakve je došao Dis, propadanjem? Je li to simbolistički program, zasnovan na ovome »propadanju« (rastvaranju) svega, kao na stvaranju ove »fluidnosti« slike koja »čili« (evo tog »čiljenja«, ponovo, kao i u *Bezimenoj pesmi,* gde se oreoli uzvišenosti pale oko »duhova naših koji čile«, pa je iščezavanje, zamiranje duha, — koji je duh percepcije, duh slike, — ovo iščezavanje slike, ili sama ta »fluidna slika bela«, koja čili u sopstvenu belinu, u sopstveno odsustvo)? Ta »fluidna slika« u nestajanju, kao sama slika nestajanja, kao slika rastvaranja slike (kao slika samo-rastvaranja, u praznini, u »belom«, — »bela slika«), zahvaćena destrukcijom, apsolutno anti-sintetička, i, upravo kao takva, »sinteza od svih drugih teža«, zar ne bi imala da bude sama poezija, u apsolutnoj svojoj bitnosti, kao paradoksalna (nemoguća) sinteza anti-sintetičkog, kao govor neizgovorljivog: jezik van-jezičkog, kao iskušavanje jezičkog van-jezičkim, kao stvaranje bića ne-bićem, prisustva odsustvom, transcendiranje poraza u osvojenje?

Međutim, u Srezojevićevom govoru nema ove »fluidnosti«; njegov govor nije, ni najmanje, »mreža fluidnih slika koja čili« (mreža slika fluidnosti, kao slika u koje prodire, nezadrživo, fluidnost, rastvarajući ih): on se ne približava, nikad, Disovom govoru, čija melodioznost jeste melodioznost ove fluidnosti što

prodire u »slike«, stvarajući nad-predstavne intuicionističko-muzičke slike, nego je ovaj kao teškoćom kretanja ukobljeni refleksivno-simbolički govor, ali čija refleksija ostaje skrivena u tamnosti, zadržana u neizgovorljivosti, kao u »zagonetnosti« simbola »Stanja« i »Sila«.[10] »Nepojamno« tu ne postaje jemstvo muzičko-intuicionističke »fluidnosti« racionalno nesvodljive metafore, kao u Disovom govoru: ako to nije Nepojamno apsolutno »Velikog«, kao Nepojamno Univerzalnog ovoga »gorostasa« koji, odazivajući se pozivu »noćnoga glasa«, već je na putu zaleđivanja svega ljudskog u sebi (na putu zaleđivanja jezika, ali i svake pesme: ovde, svake »fluidnosti«, koja je treperenje, duboko potisnuto kretanje uma i jezika, — ali

[10] Ponekad, on pokušava da se približi Disovoj melodici, kao u pesmi *Senke* (iz 1909), ali sve to završava u sferi racionalnoj, i bliže Pandureviću: sasvim je pandurevićevski »sarkofag« koji se ovde javlja, u jednom nespretnom stihu (»Kao sarkofag sam, bez daha u meni«), i sasvim je pandurevićevski stih: »Već spavaju žudnje s mirom nove nade«. Pandurevića ima i u melodijskoj liniji stihova (koji se, takođe, sećaju i Dučića): »Osvaja dušu kao šumor trava, / Vodopad jedne muzike beskrajne« *(U sjaju,* iz 1911). Taj »vodopad muzike beskrajne« nije bio za Srezojevića, i nije mogao da prodre u njegov duh i sluh: razdrtost, između očajanja i gneva, veličine i beznađa, držala ga je u stalnoj grčevitosti racionalno — iracionalno. Nema kod njega mogućnosti za zaborav, za otvaranje zvucima *(zaborav otvara vrata zvuku),* onako kako kod njega nema mogućnosti za *predavanje postojanju.* On je uvek budan, zgrčen, mobilisan, uvek s izvesnom teškoćom govora (koja ga je i zavodila, bezbroj puta, u svakojake nezgrapnosti, pa i vulgarnosti: »Sa slašću da me podilaze mravi«, — *U sjaju;* »nije pao, lišen jada, / U zlatan okvir te divne etape«, — *Tuga),* i iz koje bi se otimao, ponekad gotovo neočekivano, stihom svoga tamnog vizionarstva; za njega je mogao biti Pandurović, — i to ne onaj iz liriziranja rezignacije, nego onaj maksimalno racionalizovan, — ali ne Dis, i možda je šteta što nije, očigledno, pažljivije čitao Kranjčevića. Miodrag Protić, govoreći »o crnim apokaliptičkim vizijama Dušana Srezojevića, mladog, izvanredno darovitog pesnika, kome smrt nije dala maha da se izrazi, a koji bi, možda, postao novi Kranjčević« *(Jedan pesnik i njegovo razdoblje,* u knjizi *Prošlost i sadašnjost,* izd. *Kosmos,* Beograd, 1960), s razlogom ukazuje na prisustvo ovoga »Kranjčevića« u Srezojeviću, i to ne samo po apokaliptičkim vizijama, nego pre svega po prokletstvu koje Srezojević deli sabratski sa Kranjčevićem: po ovoj unutrašnjoj napetosti, po grčevitosti na koju osuđuje, lomeći duh između gneva i očajanja, između pobune i beznađa, ovo neprestano, izmoždavajuće suprotstavljanje racionalnog i iracionalnog, što i biće i rečenicu kao da sapinje, pa je to snaga bez izlaska, jedna *povišena tenzija koja ne zna za svoje pražnjenje,* i u kojoj bi frojdovska analitika verovatno pronašla svojevrsni narcizam (libido koje pronalazi objekt u sopstvenom Ja), možda i strah koji ide iz ove nemogućnosti libidinoznog pražnjenja. Kao što je subjekt ovde *zadržan,* pod teškim pritiskom samosvesti, tako je i muzika ovde zadržana, pa ostaje trajno mogućna muzika ovog trajno mogućnog subjektiviteta, muzika koja se neće iskazati.

kretanje, ipak, čak kretanje tamo gde je izgledalo da nema više kretanja: u mikro-kosmosu, u atomu), to je *Nepojamno apsolutnog racionalizma:* apsolutna Zagonetka (»Univerzalna Zagonetka«) za koju zna samo tražilac apsolutnog (univerzalnog) Odgovora: samo ovaj apsolutni »radnik«, koji sanja da postane »gospodarem Stanja i Sila«, da oslobodi život od svakoga »atributa bona« (i koji, u svome slomu, otkriva u sebi »jadnika«).

Dis je sarađivao sa Nepojamnim: on mu se, kroz očajavanje, i bezvolju, *predavao,* na putu ka svom nirvanizmu, kao na putu transcendencije očajanja u vrhunsku smirenost i blaženstvo u njemu, ili kao na putu prodiranja »fluidnosti« u slike (i predstave, pojmove, »ideje«): na putu neznanja, i gubljenja sebe, kao na putu ovoga poetsko-nirvanističkog samonalaženja.[11] Fluidnost njegovih nesvodljivih metafora, vanredna muzikalnost njegove fraze koja iz bola, preko rezignacije, vodi u pomirenost, u blaženstvo, jeste od ovoga predavanja nepojamnom, od mirenja sa ne-odgovorom, sve do potpunog zamiranja žudnje za poimanjem. Srezojević se ne prepušta Nepojamnom: njegov nagon poimanja nikada ne slabi (a pogotovo ne do one tačke u kojoj bi um refleksije postao muzički um); njegov stav pred Nepojamnim ostaje stav apsolutnog »radnika«, čija volja rasplamsava se do volje »gorostasa«, »sa kojim niko ne sme da se bori«, i koji uzvikuje, romantičarski patetično: »O napred! Evo mene noćni glase!«,[12] ali zato da bi mu se odazvao, zaista, samo ovaj »noćni glas«, kao »brujanje Istine« (apsolutnog Odgovora), koja se »skriva«, »u agoniji duha koji ludi«. Nepojamno je imanentno poimanju, Univerzalna Zagonetka apsolutnom Odgovoru: van-jezičko »brujanje« (kao »noćni glas«) imanentno je jeziku ovoga Odgovora. Zbog toga, svuda gde Srezojević stiže do svoje sudbine (u odlomcima strofa, u tek ponekome stihu, na putu ka svojoj *Bezimenoj pesmi,* koja je, suštinski, pesma bez imena,

[11] »Ponovo evo ja nalazim sebe / u plodnom kraju staroga neznanja« *(Sa zaklopljenim očima; Utopljene duše,* Beograd, 1911).

[12] U pesmi *Poziv,* koja nije samo prva pesma koju je objavio, nego i pesma uvoda u njegovu ljudsku i pesničku sudbinu: »Šta grmi tako silno u oluji / I gradske zidine iz temelja trese? / Šta tako tužno i potmulo bruji / I smehom prati te gromovske bese? / — / U meni kipi, bes me hvata ludi, / Demonska vatra proždire me, gori, / *Gorostas jedan u meni se budi.* / Sa kojim ne sme niko da se bori. / *O napred! Evo mene noćni glase*«.

onako kako je bez pojma: »dubina« koja izmiče jeziku), »Jedan Odgovor uzvišeni bruji / Istinu koju večni suton skriva«:[13] taj Odgovor »bruji Istinu«, jer se ta Istina »skriva« u suton svesti i jezika, kao Istina hiper-racionalizma, koja je uvek iznova Nepojamno ili Univerzalna Zagonetka, ono što je van-jezičko u jeziku (van-svesno u svesti), ono što »bruji« u njemu. »Agonija duha koji ludi« ovde jeste *agonija racionalizma koji se, u vrhunskim svojim trenucima* (a to su trenuci Srezojevićevi), *paradoksalno otkriva kao funkcija iracionalizma:* dosledno sačuvan u svojoj formi, ovaj racionalizam je u suštini iracionalan, ili obespredmećen, tako da je to refleksivni govor kome izmiče refleksija, poimanje bez pojma, nebulozan govor »konfuzioniste« koji je mogao da se učini kao nepesnički »mistifikator« i Matošu i njegovome »discipulusu« Ujeviću, a ne samo Skerliću,[14] ali u čijoj nebulotičnosti (uz vanrednu teškoću kretanja, u nezgrapnoj smetenosti, slabe maštovitosti a velike volje što, međutim, srlja u ispraznost simbola, pod terorom prave mase trivijalnosti) ima uvek i tragičnosti duha ovoga apsolutnog »radnika« koji, tražeći Odgovor, nalazi Univerzalnu Zagonetku, i koji »ludi« u tome.

Srezojevićeva »agonija duha koji ludi«,[15] jeste agonija duha paradoksalnoga hiper-racionalizma kao iracionalizma. To je paradoksalni (bezizlazni: izluđujući) *racionalistički iracionalizam:* ono *jedinstveno* što se objavljuje kroz pesnika *Bezimene pesme*. Po svome racionalizmu, koji Odgovor izjednačuje sa vrhovnim egzistencijalnim dobrom, onako kako »gospodarenje« »Stanjem« i »Silama« uzima za jedini mogući modus egzistiranja, nalazeći vrhovno zlo u Nepojamnom, tako da bi sáma nemoć poimanja (nemoć »misli«, one Miloša Perovića i, nešto kasnije, Milana Rakića)[16] imala da bude jemstvo apsolutne egzistencijal-

[13] *Pesma koju nikad neću napisati* (1911).

[14] A. G. Matoš, da bi dokazao »rđav ukus« Bogdana Popovića, kaže da on u svoju *Antologiju* »prima Srezojevića i neke Ćurčinove neukusnosti« *(Srpska lirska antologija; Vijenac*, veljača 1912, III, br. 2). — O Srezojevićevoj knjizi pesama Matoš nije pisao. Tin Ujević je poricao pesničke vrednosti D. Srezojevića *(O knjizi Zlatni dasi; Slovenski Jug*, Beograd, 13. V 1912, IX, br. 19), kao i Vladimir Čerina (u prikazu knjige *Zlatni dasi; Savremenik*, Zagreb, 1912, VII, 6).

[15] *Unutrašnji dijalog*

[16] V. u Perovićevoj pesmi *Našto misao* (u knjizi *Pesme*, Užice, 1903, štampanoj pod pseudonimom Pietro Kosorić: »Našto misao kad nije duboka / Kao večnost što je! / Našto kad nije oštra kao koplje, / Ni jasna kao sunce, / Da njome prodrem u znamenje svoje! / — / Našto, kada je na jade nam data! / Mati večnog straha; / Kada ne dopire od pokrova dalje! / Do groba mračna, / A tajna

ne nemoći, ono što egzistenciju pretvara u pakao, Srezojević ostaje u krugu racionalizma osnovnoga građanskog subjekta prve decenije veka;[17] ali, po ovome prodoru iracionalnosti (Nepojamnog) u jezik ovoga racionalizma, iracionalnosti koja *obesmišljava* taj racionalizam čija forma je, međutim, sačuvana, on je nesumnjivo jedinstven: to je racionalna forma sa iracionalnim jezgrom, *nebuloza ovoga apsolutnog nesporazuma kao suton Odgovora, koji je zora Univerzalne Zagonetke*, kao suton jezika ili kao Nepojamno koje izmiče ovome racionalnom jeziku u »brujanje«, ali tako što ovo »brujanje« ostaje negde u »dubinama« jezika, tamo gde se »Veliko budi«. Napadnuta, i na smrt već ranjena, svest ovoga hiper-racionalizma čuva svoj

preko ništavnog praha«), i u Rakićevoj pesmi *Misao* (iz 1905): » . . . Kad srce zapišti, misao je kriva«. — Ova *misao* Perovićeva i Rakićeva jeste *glava* Sime Pandurovića (» . . . a glava njihova im smeta«, — *Svetkovina)* i Disa: »Moja glava rađa sav svet jada« *(Tamnica)*.

[17] To je racionalizam koji, na tipično građanski način (način u znaku vlasništva, »gospodarenja«), misao izjednačava sa »gospodarenjem« i u »metafizičkom« a ne samo socijalnom svetu, i koji osuđuje na pesimizam, kao na razočaranje u misao koja nije postala misao ovoga »gospodarenja«. Dr Miloš Đurić, posle prvoga svetskog rata, pokušavao je svoj *panhumanizam* da zasnuje na prihvatanju iracionalizma, tvrdeći da je pogreška ljudi što polaze od apriornih načela, »mesto da polaze od samoga života koji je, istovremeno, i uzrok i cilj, i heteronomija i autonomija, i heterolitika i autotelika«, jer — »čovekovo je samo da plovi, i samo da plovi« (što je slično onoj iracionalnoj »nužnosti stvari« D. Srezojevića, iz *Unutrašnjeg dijaloga)*. Ne samo što čovek i svemir nisu dva sveta, već jedan jedinstveni svet (»Mi smo svemir, i svemir to smo mi«), nego *nedokučivo* (ono što će se kod Srezojevića javiti kao *Nepojamno)* nije jemstvo zla već, upravo suprotno, »nedokučno (je) uslov naše sreće«: »Kad bi čovek nekim čudom došao do posedovanja božanske istine, našao ključ Vasione, otkrio onu Arhimedovu tačku s koje bi Svemir maknuo, cela bi Vasiona rasplinula se kao dim, iščezao bi sav čar života, obuzela bi nas jedna nepodnosiva, očajna apatija i splin, i mi ne bismo dalje mogli produžiti života ma ni jedan čas« *(Filosofija panhumanizma. Jedan pokušaj nove jugoslovenske sintagme*, izd. *Knjižarnica Rajković i Ćuković*, Beograd, 1922). Međutim, nisu »apriorna« načela, nego je aprioma egzistencija: racionalizam građanske misli nije primarno načelna nego egzistencijalna »greška«: ova »greška« svojinskoga »gospodarenja«, koje se uzdiže do žudnje za *»posedovanjem* božanske istine«, utvrđujući misao o »nedokučivom« kao o apsolutnom zlu.

Od ovoga racionalizma Srezojevića nije mogao da spase radnički pokret, i to ne samo zbog toga što je njegova ideologija bila opterećena anti-metafizičkim racionalizmom i pozitivizmom s kraja prošloga veka, u znaku beskrajne vere u nauku, rođene u sukobu sa religijskim mistifikacijama, ali osuđene da završi, najčešće, u sasvim primitivnom scijentizmu (u stilu markovićevskog »nauka je dokazala«), nego i zato što je bila u znaku utopijskog socijalizma: u znaku revolucije kao *apsolutnog* razrešenja svih teškoća egzistencije, ili apsolutnog Odgovora egzistencijalnom prokletstvu. To je tipično utopijska (iracionalna) vera

poredak, svoju diskurzivno-logičku formu, ali kao formu koja se prazni od svoje sadržine, kao paradoksalnu formu racionalizma iracionalnosti, koja postaje forma ovoga apsolutnog nesporazuma apsolutnog »radnika« kao »jadnika«, u konfuziji Odgovora kao Zagonetke, koja nije ništa drugo nego konfuzija ovoga hiper-racionalizma. »Sve za nešto svoj podsticaj nudi«, sve je

u racionalnoj, i racionalističko-pozitivističkoj (i scijentističkoj), formi, iracionalna vera u racionalizam ili *racionalizam izvanredno velikog iracionalnog (versko-utopijskog) naboja*: odgovor revolucije jeste apsolutni Odgovor, trijumf apsolutnog »gospodarenja« nad »Stanjima« i »Silama«, o kome je sanjao Srezojević, sanjajući o jedinstvu svemira i čoveka (o budućem Đuričevom: »Mi smo svemir, i svemir to smo mi«), utoliko više ukoliko je ovaj Odgovor, u svojoj apsolutnosti, imao da bude »svemirski« odgovor, »ključ« čoveka i »ključ vasione«, najzad nađen u svetu u kome je »nedokučno« utoliko nepodnošljivije ukoliko je čovek, u tome svetu skriven od samoga sebe, samome sebi »nedokučniji«: u kome on ne može da dođe ni do jedinstva onih »bezbroj ja« iz Srezojevićevoga *Unutrašnjeg dijaloga*, a kamoli do jedinstva svoga sa svemirom. (Šta je san o *Jednom*, u nekim stihovima misticizma Svetislava Stefanovića, u ekstatičkom panteizmu Dimitrija Mitrinovića, ako ne »negativna« projekcija duha usamljenosti i necelovitosti monadološkog racionalizma ovoga doba?) Građanski racionalizam, kao ovaj racionalizam »gospodarenja« (samim sobom, svetom, ali i vasionom), čak ne poznaje ovu snagu iracionalne vere u racionalizam, ili taj *iracionalni racionalizam*, za koji zna duh ideologije radničkog pokreta. Zbog toga on i ne poznaje onakvu dubinu pada, beznađa, kao razočaranja u »misao«, u Odgovor, za koje zna Srezojević. Subjekt građanskog racionalizma prepoznaće u sebi samome objekt (žrtvu) toga istog racionalizma (»misli«), i sanjaće o spasonosnom »zaboravu«, gubljenjem u biološki-nesvesnom«, kao u »prirodu« (Rakić), ili o kretenstvu (kao Pandurović), i čak će da slavi ludilo (kao Pandurović, i, kasnije, kao Dučić, diplomata »od karijere« koji je iza sebe ostavio i ovakve reči: »Sloboda, to je ludilo; i samo ludaci su slobodni«, — *Blago cara Radovana*, Beograd, 1932), ali ne samo što ni u ludilo ni u zaborav nije otišao niko od njih, kao ovaj apsolutni »radnik« Srezojević, nego što u njihovom apsolutno racionalnom jeziku nema ni najslabijeg traga iracionaliteta koji je, u najsudbonosnijim časovima Dušana Srezojevića, prodirao u njegov jezik, kao sama »Univerzalna Zagonetka stvari« (Nepojamno, nedokučno: beskraj) u strogo racionalni postroj jezika Odgovora, stvarajući od njega pesnika paradoksalnog iracionalnog racionalizma (ili racionalnog iracionalizma). Nije li iracionalni (utopijsko-verski) racionalizam radničkog pokreta ove epohe, još pod jakim opterećenjem utopijskog romantizma prethodnoga doba, našao u paradoksalnom Srezojevićevom racionalističkom iracionalizmu svoje ekstremno, i zato tragično, duševno-jezičko otelotvorenje? Osnovna protivurečnost Srezojevića, kao pesnika apsolutne proleterske nade (revolucije kao apsolutnog Odgovora, i u tome smislu *metafizičkog rešenja ne-metafizičkim, / anti-metafizičkim, sredstvima?)*, i, istovremeno, pesnika beznađa, koje je komplementarno ovoj apsolutnoj nadi, i koje posvećuje u iracionalno-beskrajno (»kosmičko«), sadržana je u samoj protivurečnosti ovoga iracionalnog hiper-racionalizma, čiji iracionalitet se otkriva, kao njegova suština, upravo ako se taj racionalizam sledi do krajnjih njegovih (ne)mogućnosti. To je beznađe nade

»sluktanje (. . .) silno, nepojamno«,[18] koje objavljuju »glasovi mutni iz neznanog kuta«, pa »svoje duhove osećamo blizu / Večitih, nikad netaknutih gora«, ali do toga probuđenja ne dolazi. »*Izbudismo se* iz dubina tame«, ali kao što se »U ogromnom svom ležištu *budi* / *Univerzalna Zagonetka stvari*«: kao to tamno, ta sama »ogromnost« što prodire u svest, kao to van-čovečansko, kao »noćni glas« dozivan u *Pozivu*, kao »Veliko«, najavljeno (ispod poezije) u *Unutrašnjem dijalogu* (u tome

ovoga iracionalnog racionalizma, ono očajavanje koje huji kao »muljonosna reka«, i u kome »skapavaju misli«, ali koje je mogućno isključivo zato što je to duh revolucije kao ovoga apsolutnoga Odgovora (apsolutne nade): »Huji jezivo muljonosna reka; / Truli duh blatnjav, skapavaju misli, / Osvaja užas mrtav i bez leka. / O, jada što su čoveka pritisli«. Znatno kasnije, Milan Bogdanović je, u prikazu *Knjige radosti* Siba Miličića, i da bi istakao Miličićevu kosmičku radost, naveo ovu strofu Dušana Srezojevića (ne navodeći i ime Srezojevićevo), kao delo pesnika koji »u izbezumljenom očajanju baca ove užasne reči«. (*Politika*, 1920, XVIII, 4342; v. u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi, II*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1961). Međutim, ove »užasne reči« objavila je Tucovićeva *Borba* (1911, god. II, knj. III, br. 7), kao *svoje* reči, i to pod naslovom *Umesto uvodnog članka*; očigledno, Tucović nije Skerlić: tamo gde skerlićevski duh može da nađe samo »izbezumljeno očajanje«, tucovićevski duh nalazi *revolucionarno očajanje*. (Nema stvarne revolucionarne negacije bez stvarnog očajanja; tamo gde nema užasavanja od »truljenja duha«, od blata koje sve osvaja, nema ni pobune: tamo može da bude samo kosmička radost Siba Miličića, kao radost apsolutne afirmacije: radost duha bez blata egzistencije: *artificijelna* radost.) Ali, taj duh očajanja, koje »zaglušuje um, zaleđuje misli« (po verziji pesme u *Borbi)*, mogućan je isključivo kao duh apsolutne nade u revoluciju kao u apsolutan Odgovor: nije li Srezojević, otvarajući se iracionalnosti putevima hiper-racionalizma, i nalazeći Univerzalnu Zagonetku upravo u žudnji za Odgovorom, kao u »agoniji duha koji ludi«, velikomučenik i svetac iracionalno-utopijskog racionalizma radničkog pokreta iz prve decenije veka?

[18] »Sve je u meni budno / Ko pred čas kakvog neznanog otkrića« *(Buđenje iluzija; Brankovo Kolo*, 1910, XVI, 22). Ova budnost je budnost za otkriće, napetost u iščekivanju, ali u neznanju onoga što se čeka, velika napregnutost svesti, ali koja je lišena svog predmeta, napregnutost »za mišlju koje smisao se gubi«. To je napregnutost gledanja usred sveta u kome je sve potonulo kao u maglu, gde čovek, otuda, nije čovek nego nekakva *silueta* i za drugog i za sebe: tu se »vuku mutne siluete ljudi«, tu gde »olovni oklop nepojamnih jada / Tišti um, grozno, da se izludi« (eto, dakle, jasnog suočavanja sa pretnjom ludila, te »agonije duha koji ludi«, kao same ove misli čiji smisao se gubi, te paradoksalne misli bez smisla, ili misli besmisleno-iracionalnog: te misli u koju prodire iracionalno kao što magla prodire u svet ovoga »jada«, pretvarajući čoveka u »siluetu«: šta može da bude čovek te misli »koje smisao se gubi« ako ne čovek koji se »gubi« u »siluetu«?), tu gde, ovako, »pred perspektivom nevoljnoga puta, / Ličeći kakvoj čudovišnoj bubi, / Ko u bunilu silueta luta / Za mišlju koje smisao se gubi« *(Nostalgija; Brankovo Kolo*, 1911, XVII, 29—30).

očito naivno shematizovanom sporenju Ja nade i Ja beznađa),[19] kao sama Vasiona, utonula u sopstvenu indiferentnost u *Bezimenoj pesmi* (koja je jedina stvarna pesma ovoga pesnika koji je bez imena, onako kako je ovaj univerzum, što prodire u njega, ovo Nepojamno, bez imena, *rastvaranje* imena). To je ne-jezičko u jeziku, uvek »ko pred čas kakvog neznanog otkrića«, u napregnutosti, »na međi« govora i ne-govora, čovečanskog i vasionskog, čoveka i boga, u gordosti, ukočenoj, koja Srezojevića pretvara u kip (pa mu je lice, na dnu *Bezimene pesme,* kao gipsana maska skinuta sa mrtvačevog lica: tu su sve crte ljudskosti, ali bez životnog daha: »S dahom bogova nismo više ljudi«), ali to ostaje »neznano otkriće«, u grču »za mišlju koje smisao se gubi«. Sa Srezojevićem, u *Bezimenoj pesmi,* »Mirni smo, kao kipovi, i bledi«: mir ovaj jeste mir »na međi« Odgovora u Univerzalne Zagonetke, apsolutnog obasjanja i noći, mir ili, možda, najzad dosegnuta »uzvišenost« u trenutku ovoga međusobnog neutralisanja suprotnih sila (čovečanskog i van-čovečanskog), u apsolutnoj njihovoj uravnoteženosti, koja je *entropija.* Srezojevićev kosmos u *Bezimenoj pesmi* jeste kosmos entropije, kao smrti ili dosegnute apsolutne »uzvišenosti« u apsolutnoj ravnoteži: kosmos božanskog kao vanljudskog, u samom ljudskom, i van-svesnoga u samoj svesti koja je tu još samo toliko da otkrije, pre nego što padne, ovim »uzvišenjem«, zauvek, bez povratka, u ne-svest božanskog, kao u apsolutnu indiferentnost kosmosa, da je to »uzvišenje« u stvari njen pad u ne-biće. Tu, na poslednjoj granici svesti,

[19] Umesto Ja građanskog individualizma, koje »čuva« svoj identitet i onda kada, osećajući se u njemu kao u tamnici, hoće u zaborav i Tajnu (koje ostaje racionalno i u svojim htenjima simbolizma sugestije), to je »bezbroj Ja« koje Srezojević objavljuje prvim stihom *Unutrašnjeg dijaloga,* ali svodeći ih na Ja nade i Ja beznađa, koja vode »dijalog«. *Shematičnost* ove pesme jeste od ovoga razbijanja paradoksalnog jedinstva nade i beznađa (i to u formi koju je uveliko eksploatisao već romantizam), jedinstva u kome se nada iskazuje beznađem, a beznađe nadom: razbijanje tog jedinstva jeste vraćanje jednosmernom racionalizmu »identiteta«, u kome se raspada protivurečnost i paradoksalnost nade beznađa i beznađa nade, u kojoj (protivurečnosti, i paradoksalnosti) jeste i egzistencijalno i poetski *bitni* Srezojević. Ovo paradoksalno jedinstvo nade beznađa i beznađa nade, koje, u govoru, vodi iracionalnom racionalizmu (ili obespredmećenom racionalizmu »misli koje smisao se gubi«), kao progovaranje onoga najdublje *skrivenog,* u rečima s onu stranu reči, naslutio je Srezojević u *Bezimenoj pesmi,* 1911, i zato je ova pesma i duhovno i poetski visoko iznad shematičnog *Unutrašnjeg dijaloga* za koji se opredelio Bogdan Popović.

Pokret bogova vasiona sluti.
Ali on još ne dolazi. Pun tame,
Naš pogled dubok večne sfere muti,
Pred sobom svuda cepajući skrame,

— ali tu do pokreta neće doći: ova »vasiona« ne može da se probudi: »večne sfere«, to je vanpokretna večnost. To je onaj *»prostor vremena«,*[20] ta Srezojevićeva metafora koja zapanjujući opominje na modernu fiziku, ali koju ovaj čovek očito nije našao sanjareći nad nekom brošurom o modernoj fizici u nastajanju, nego uranjajući u sopstveno prokletstvo apsolutnog »radnika«, kao tražioca apsolutnog rešenja: šta je taj »prostor vremena« ako ne prostor vančovečanskog, koje ne pristaje na vreme, koje ga »oprostoruje«, prostor »večne sfere« ili »vasione« umesto čovečanskog sveta u kome je za ovoga čoveka mesta bilo jedino u ludnici: »metafizika« umesto istorije, bogovsko umesto čovečanskog?[21] Taj »prostor vremena« jeste prostor *bez* vremena, bez pokreta: bez jezika. Prostor bez pesme. Pesma ovoga prostora ne može biti napisana. Srezojevićeva bitna pesma *ne može* biti napisana. Srezojevićevi »duhovi« koji »čile«, nalazeći svoju veličinu u svojoj nepojamnosti (i svoju nepojamnost u svojoj veličini), to je Srezojevićev duh koga osvaja ovo Nepojamno, kao sâm taj nepojmljivi i (u nepojmljivosti) apsolutno ravnodušni kosmos (ono uvek ravnodušno, jer vanljudsko, Nepojamno): to je sâm Srezojević koji umire, u svojoj gordoj »uzviše-

[20] U pesmi *Tuga,* iz 1909.

[21] Tvrdio je, navodno, da je izumeo aparat za let u kosmos, ali i mašinu za čitanje tuđih misli i za razlikovanje (po glasovima) zlonamernih od dobronamernih ljudi. Marta 1913. stražarno je sproveden iz Jagodine u Duševnu bolnicu u Beogradu. Tamo je, kao oboleo od paranoje, »stavljen u neku mrežu u kojoj su ga izbacivali u ćeliju do najtežih i najnemirnijih bolesnika«. Njegovo zatvaranje u ludnicu pretvorilo se u aferu: izvesni Dragoljub A. Avramović-Bertold, takođe zatvoren u Duševnoj bolnici, objavio je brošuru o Srezojevićevom slučaju, tvrdeći da je Srezojević zdrav zatvoren *(Drž'te ih! — nekrolog živom,* Beograd, 1914), list *Balkan* je, tokom 1913. i 1914, pisao da je »posredi (...) jedna ljubavna afera, koja se završava na jedan ovako svirep, strašan i nepošten način« (u broju od 21. marta 1914), a *Radničke novine* su, tokom 1913. i 1914, takođe tražile njegovo puštanje. Izlazio je iz ludnice na »odsustva« nekoliko puta, ali se strah od progonstva u njemu uveličavao (prilikom jednog od takvih izlazaka iz ludnice, za vreme rata, 1915, u Nišu, »zabarikadirao se« u štampariji *Gutemberg),* tako da od maja 1915. do svoje smrti, 15. januara 1916, u tridesetoj godini, ludnicu više nije napuštao. Do groba ga je ispratio samo Petar Kočić, koji je takođe ležao u Duševnoj bolnici. (V. o svemu ovome kod Ognjanovića.)

nosti«, kao Natčovek koji se najzad ozbiljuje, iznad drugih, ali i iznad sebe samoga: iznad ljudskosti, iznad jezika, u ravnodušnosti, sve dalji ne samo od onih koji bi, u ludnici, da opšte sa njime, nego sve dalji i u svojoj *Bezimenoj pesmi*, tako da tom pesmom peva. zapravo, ova sama njegova nedoseżnost, bez glasa, bez pokreta, i tako da je tu, u ovome obećanom susretu sa Srezojevićem (ali susretu do koga ne dolazi, pa je Srezojević, zauvek, samo obećanje Srezojevića, obećanje što se neprestano uskraćuje), sâm Srezojević kao zemaljska planeta koju je on gledao kako se gasi, iščezavajući u kosmosu. Njegova pesma *Poslednji samrtnik* (napisana 1911, kao i *Bezimena pesma)*[22] jeste pesma apokaliptičke vizije, iskazane kosmičkom simpatijom, za zemlju, osuđenu na hlađenje, ali u potpunoj samoći, jer neće nikoga biti da svoj »dug suza prospe« za njom. Ima u njoj, možda, i odjeka trenutka u kome je napisana;[23] ima i Disa, ponovo, kod koga Srezojević

[22] *Poslednji samrtnik; Brankovo Kolo.* 1911, XVII, 39.

[23] U prvom redu je to, možda, *Halejeva kometa,* čije približavanje (Zemlja je, po pretpostavkama astronoma, imala da prođe kroz njen rep 5. maja 1910) izazvalo je ne samo veliku radoznalost nego i pravi strah. *Srpski književni glasnik* je štampao članak Đ. M. Stanojevića *Halejeva kometa i zemlja* (u brojevima od 1. i 16. aprila 1910), jer »otkako se približio trenutak kada se Halejeva kometa, jedna od najvećih i najznačajnijih kometa u istoriji tih nebeskih tela, treba da približi suncu i da prođe pored naše zemlje, cela štampa je ispunjena najrazličitijim kombinacijama o prolasku zemljinu kroz rep te komete i o mogućim posledicama tog prolaska. Kao što se vidi, strah od komete nije iščezao, on je dobio samo drugi, u neku ruku naučniji, ali i generalniji oblik. Dok su se nekada samo vladaoci imali da hvataju u štap da vide koga će od njih nestati, čijem će svečanom pogrebu prisustvovati taj specijalni izaslanik božji, — jer se tvrdo verovalo: *Nova stella, novus rex,* Nova zvezda, novi vladalac! — danas se svi brinemo za svoju kožu, danas se svi od reda bojimo da ne nađemo smrt u zagušljivoj atmosferi kometina repa«. (Stanojević se poziva na Seneku: »I u sunce svet gleda samo kad se pomrači . . . Priroda nam je takva, da se više čudimo novome nego velikome . . . uvek ima ljudi koji seju strah i koji iz toga izvlače teška pretskazanja«, i dodaje tome: »I danas ceo svet govori o kometi koja treba da dođe samo zato što svakodnevno na nebu komete ne viđamo«.) — Nije isključeno da je ova pojava komete (repate zvezde, *repatice)* mogla da bude formalni podsticaj i za pesmu *Repatica* Veljka Petrovića, koja je takođe objavljena 1911. godine, iako je potekla iz sasvim drugog duševno-moralnog motiva od onoga što je praosnova Srezojevićeve pesme *Poslednji samrtnik.* Takođe, u ovoj epohi objavljen je i prevod Leopardijeve *Pesme diviljem petlu (Srpski književni glasnik,* 1903, IX, 7), za koju je Srezojević morao znati: » . . . Doći će dan kada će se Svet i Priroda ugasiti. I kao što od velikih ljudskih kraljevstava i carstava i od divnih dela koja behu čuvena u ona vremena danas ne osta ni traga ni pomena, tako isto neće ostati ni traga od celog sveta, od stalnih promena, i nezgodno stvorenih stvari, već će *tišina i duboki mir*

nije mogao da nađe samo nirvanizam agonijskog kosmizma (u *Nirvani,* iz 1909: »Mrtav vetar duvao je s gora, / Trudio se svemir da pokrene«, — eto, dakle, i kod Disa, pre Srezojevića, tog nepokretnog kosmosa, kao samoga nepokretnog ne-bića?), nego i sasvim neposredno izražen motiv svog *Poslednjeg samrtnika.* To je Disova pesma *Jutarnja idila,* pesma u kojoj Disovo očajanje, u raspadanju svega, dostiže svoje kosmičke razmere (kao samo raspadanje kosmosa), ali između očajanja i ironije, koji pevaju u dva glasa ovo raspadanje kao rađanje »raskošnosti« (kao apsolutizovanje, dakle, Disovoga »dekadentstva« raspadanja?).[24] I Srezojević je udvojen, takođe, ali udvojenost njegova jeste udvojenost kosmičke simpatije i kosmičke indiferentnosti: to je Ja ove apsolutne simpatije (kao simpatije sa poslednjih granica svesti) koja se rastvara u ravnodušnosti ovoga kosmosa, kao sama ta Zemlja što u njemu iščezava, Zemlja koja se gasi, zamrzava; kao sâm Srezojević (»Dah nam se gasi«, »Sve ljudsko u nama mrzne se i ledi«): kao ta svest što iščezava u nesvesnom, kao čovečansko u agoniji: kao poslednji pozdrav njegov sebi samome. To je najzad dosegnuta veličina: kraj u ovoj

ispunjavati ogroman prostor. I tako ta *divna i strašna tajna opšteg postojanja ugasiće se i izgubiti pre nego se otkrije i pre nego bude shvaćena«.* (Ove Leopardijeve reči neposredno su tematski vezane za *Poslednjeg samrtnika;* ali one kao da uokviravaju i samo jezgro *Bezimene pesme.)*

[24] U *Jutarnjoj idili* »zalaze sva bića, i propast ih nosi«, tu »mre vasiona, — / — / Zemlja, njeno vreme. Umirahu boje, / S njima duše ljudi i grobovi njini / . . . al' da ih opoje / Ne ostade niko, ni noć u crnini«. Međutim, Dis ne ostaje u krugu ove *kosmičke simpatije* (u krugu motiva da nema ko Zemlju da oplače: kod njega »da opoje«, kod Srezojevića »dug suza da prospe«), nego on iz kosmičke simpatije ide u svojevrsno »kosmizovanje« svoga »dekadentskoga« motiva raspadanja, između očajanja, na samoj granici naturalizma, i ironije: tu, gde » . . . I nesta planeta i životu traga, / Izumire i smrt«, sve okončava u *»raskošnoj* smrti« kao »veselom času«: »Sa mene se poče da otkida snaga, / Svi udovi, redom, i pogled što bludi. / — / Minu sve što hoće, htede biti ikad. / Im'o sam i ja veselih časova«. U toj »raskošnoj smrti« izumire kosmička simpatija, ali i onaj indiferentizam univerzuma, bez kojeg nema ni te simpatije ni samoga nirvanizma, koji je »bez oblika, bez sreće, bez jada«, kao Disova Nirvana čiji »pogled (. . .) nema ljudsko oko: / Bez oblika, bez sreće, bez jada, / Pogled mrtav i prazan duboko« *(Nirvana).* Praznina Nirvane jeste od emocionalne ispražnjenosti: »bez sreće, bez jada«, Nirvana je »bez oblika«. To je konačna praznina, posle raspadanja, smrt smrti (iz onoga: »Izumire i smrt«: gde je smrt, tu je i biće), a ne »raskošna smrt«; i to je onaj mir, — koji će Dis naći u *Nirvani,* otvarajući se ovoj praznini kao samome emocionalno-misaonom indiferentizmu, koji je i indiferentizam za oblik, s onu stranu svake »raskoši«, — a kome se u *Jutarnjoj idili* protivi ova »raskošna smrt« »veselih časova«.

apsolutnoj veličini, kosmička entropija kao entropija svesti, savršena ravnoteža, ravnodušnost i nepokret u njoj: »santa leda« u koju sve se pretvara »kad tamni užas ukoči talase«.[25] To je već nad-volja iz *Bezimene pesme,* kao ovaj apsolut savršene ravnodušnosti: sama nepojamnost, »Veliko«, kao apsolutna ravnodušnost, ta antiteza ove volje za Odgovorom, za oslobođenjem života od bola, te apsolutne simpatije, ali *u njoj samoj,* u »dijalogu« sa njome, kao u produbljenome dijalogu Ja vere i Ja beznađa iz *Unutrašnjeg dijaloga.* Zato između ovoga indiferentizma (Zagonetke) i apsolutne, kosmičke, simpatije (Odgovora), ostaje neraskidiva veza, kao između senzacije vrhovne moći i krajnje nemoći, ili kao između Srezojevićevog indiferentnog kosmosa i njegove Zemlje, »hraniteljke ljudi«,[26] koja u tom kosmosu umire: Srezojevićev kosmos jeste kosmos indiferentnosti (apsolutne moći, onoga »bogovskog« kao zamrznutog čovečanskog, iz *Bezimene pesme*), u kome on sâm umire, kao Zemlja, »poslednji samrtnik«. To je *Srezojević ili svet,* u koji se on, očajavanjem, pretvara, svet kao bezizlazno-razarajuće protivurečje apsolutne moći i apsolutne nemoći: Odgovora i Univerzalne Zagonetke, racionalnog i iracionalnog (čovečanskog i vančovečanskog: Zemlje i Kosmosa). Zemlja koja umire u vasioni, to je čovečansko koje umire u vančovečanskom: Srezojević, kao »poslednji samrtnik«, i, sa njim, i poslednja simpatija, što se gubi

[25] Sasvim je drugačiji indiferentizam Sime Pandurovića. Njega je Pandurović, negde u ovo isto doba, tražio kao ideal, ili *htenje nehtenja,* kao onu njegovu »higijenu nesećanja«, koja bi imala, idealno, da se pretvori u »higijenu« neosećanja i koja, dakle, nije neposredna egzistencijalna datost (kakva je u slučaju bezvolje i nesećanja Disa, ili apsolutnoga zla Srezojevićevog), već cilj kome Pandurović svesno, i sistematski, teži i koji ostvaruje, usred sveta banalnosti kao sveta apsolutnog sećanja (unutar zatvorenog identiteta zdravo-razumske svesti). Ovaj hteni Pandurovićev indiferentizam je pasivnost usred zdravo-razumske svesti, njenih oblika i njenoga jezika, i zbog toga se izražava kao neprestano potvrđivanje svega što je zatečeno u toj svesti: tu nema mogućnosti za rastvaranje postojećeg »praznim pogledom« Disove Nirvane, ali ni za tamnu svetlost iracionalnog (vančovečanskog) koje prodire kroz sačuvani poredak racionalnog (čovečanskog), kao u Srezojevićevom apokaliptičkom kosmizmu. Otuda tu i nema, niti može biti, kosmizma, koji podrazumeva senzaciju apsolutnog, van-svesnog: od te senzacije ograđen je Pandurović zidom svoje zdravo-razumske svesti, podržane ravnodušnom pasivnošću koja odbija ma kakav preobražaj i koja, zbog toga, u konačnom prostoru svoje zdravo-razumske empirije i racionalizma ne može da otkrije iracionalitet kosmosa.

[26] U *Proleterovoj pesmi* (objavljenoj pod naslovom *Proleter,* u *Socijalistu,* 1910), Zemlja je »dobra majka ljudi«.

u ravnodušnosti (onoga ćutanja, u ludnici, ispod svoje »ohole senke«?): *paranoidno* (možda?) protivurečje kao apsolutno, i apsolutno-bezizlazno, pounutrašnjenje protivurečja sveta moći i nemoći, van-umnoga i umnoga, Vasione i čovečanskog, onoga što »bruji« i onoga što, u tome »brujanju« (protiv svesti, protiv jezika), pokušava, ipak, da progovori (da to »brujanje« pretvori u reči, da to vančovečansko artikuliše čovečanski: da udari u ono »uzvišeno zvono« iz *Unutrašnjeg dijaloga*). Srezojević, u čijim razdiranjima između nade i beznađa je kolebanje između apsolutnoga i istorijskoga zla (kao između zla koje je esencija što prethodi egzistenciji, i zla koje je egzistencijalno zlo ili zlo egzistencije koja prethodi esenciji),[27] i koji je bio optužen (dok je agonizirao, na putu ka ludnici) da je »pomirio Karla Marksa i Ničea«, bacajući »proletera u naručaj Übermenschu«,[28] to je jedinstvo čovečanskog i vančovečanskog, ali u ovom razarajućem protivurečju. To je jedinstvo čoveka i Vasione, ali koje se ostvaruje ovom agonijom čoveka, kao gašenjem svesti u vansve-

[27] Triša Kaclerović, Srezojevićev drug iz radničkog pokreta, svedoči da je Srezojevića, pre svega, »interesovalo: da li može da se količina zla smanji? Ovo je za njega bilo i filozofsko i životno pitanje. Kaclerović je imao utisak da je bio jedan stalan rascep u pesnikovoj ličnosti. Katkada, Dušan Srezojević je govorio da je svet samo naša predstava. Katkada je govorio da je svet stvaran i da naša predstava polazi od stvarnosti, a ne obratno. U izvesnim trenucima govorio je o kapitalističkom društvu kao ubeđeni pristalica istorijskog materijalizma: nepravde toga poretka imale su uzroke u kapitalističkoj ekonomiji. U izvesnim trenucima, međutim, govorio je da postoji večno zlo kao suština, a kapitalistički poredak kao izraz te suštine. U nepravdama postojećeg društva video je manifestacije večnog zla, njegove pojavne oblike. Kaclerović se sećao da je Srezojevićev duh bio negde između ovih krajnosti« (Miodrag Protić, u knjizi *Sima Pandurović,* izd. *Nolit,* Beograd, 1966).

[28] Tin Ujević (u navođenom članku), pisao je, ironično, da je »Srezojevićeva najveća zasluga ipak u tome što je čovjeka proletera gurnuo u naručaj Übermenschu, i što je u poslednjoj pjesmi evokacijom Natčovjeka, ‚divna i uzvišena', pomirio Karla Marksa sa Fridrihom Ničeom«. Ujević aludira na stih, iz pesme *Mojoj liri (Borba,* 1912, god. III, knj. V, br. 6): »Grmi Natčovek divan i uzvišen«, propuštajući da potraži tog Natčoveka u pesmi *Gladijatori (Borba,* 1910, I, I, 3): »I kada borci, iscepane puti / Podlegnu, redom, poslednji ko prvi, / uzdah i kletvu niko neće čuti. / — / A na svršetku, zadovoljna jako, / Razići će se gomila valjana«. Nije Srezojević »proletera gurnuo u naručaj Übermenschu«, nego je ta »gomila valjana« gurnula ovoga borca Karla Marksa pravcem Ničea: revolucionar u srbijanskoj pałanci početkom veka, Srezojević se osećao kao »gorostas« usred »gomile valjane«: kao pobunjenik usred ravnodušnog sveta. Uostalom, nije li i njega apsolutizacija revolucije, kojom se socijalno rešenje pretvara u apsolutno rešenje (u razrešenje svakoga zla imanentnog egzistenciji), takođe poreklom iz ovoga nemirenja sa ravnodušnošću, pa je zbog toga

snom i jezika u vanjezičkom.[29] To je nesreća koja nas »lansira« u kosmos: Odgovor, koji vodi u Univerzalnu Zagonetku, apsolutna simpatija koja posvećuje u apsolutnu ravnodušnost: to je *zlo kao*

komplementarna ovom »ničeanskom« elitizmu? Socijalan odgovor koji postaje apsolutan Odgovor, to nije samo istorijski (relativan) odgovor, koji postaje metafizički, i koji tako samome sebi protivureči, nego je to i ovaj »proleter« koji postaje »Natčovek«: to je ova apsolutizacija revolucije, čija snaga (i neumitnost?) u obrnutoj je razmeri sa ravnodušnošću »gomile valjane«.

[29] Zbog toga ovaj apokaliptički kosmizam nema nikakve stvarnije veze (a još manje podudarnosti) s drugim oblicima kosmizma koji će se javljati u ovo isto doba, a pogotovo je udaljen, i poreklom i svojim osnovnim značenjem, od kosmizma poezije što se razvijala »najviše pod uticajem poezije filosofije Dimitrija Mitrinovića«, s kojom Velibor Gligorić povezuje Srezojevićevu kosmičku liriku (v. njegovu knjigu *U vihoru*, izd. *Nolit*, Beograd, 1962). Istina, Srezojevićevoj objavi »Univerzalne Zagonetke stvari« (iracionalizma) odgovara, pa čak joj i neposredno prethodi, »Zagonetka« što »prkosi i nadalje« D. Mitrinovića (u pesmi *Moja vjera*, iz 1908), kao što Mitrinovićevo »Nepoznato« *(U noći zvijezda*, 1910) nosi u sebi, kao svoju krajnju projekciju, Srezojevićevo Nepojamno. Ali, Mitrinović iz stava: »ne znam: kuda, otkuda, kako, zašto?«, ide u ekstatički doživljaj lepote kao univerzalnosti sveta koji mu je nepojaman, ali čijim se delom oseća i sâm, oglašavajući, u ritmovima »klasične« strofe (u različitim »sistemima« pesme: pesma *U noći zvijezda* nosi napomenu: *Syst. Alcaium),* »vječnu svemirnu ljubav sveta« (u pesmi *Moja vjera).* »Bolan i začaran u svemiru« *(U noći zvijezda),* on pod potpisom *Anticus* peva »himnu veličajnu / smislu nedokučnom svemirnome«, u pokušaju oslobođenja »od bolnog razloga stvari svih«. Sa Srezojevićem je sve upravo suprotno: dok Mitrinović pokušava da peva »himnu veličajnu / smislu nedokučnom«, na putu ka lepoti, kao »vječnoj svemirnoj ljubavi sveta«, s onu stranu »razloga stvari svih« (tako da je ovo oslobođenje od »razloga« oslobođenje za tu lepotu, koja je iracionalna), Srezojević, u nemogućnosti Odgovora (»razloga«), nalazi univerzum kao samu »Univerzalnu Zagonetku«, koja skriva »razlog« (i Odgovor), ali zato skriva i čoveka, pa je objava toga Svemira objava sa međe bića i ne-bića, čovečanskog i van-čovečanskog. Tamo gde bi imala da počne svemirska radost Dimitrija Mitrinovića, u stilu ekstatičkog panteizma (ona, koja je u genezi nešto kasnije razvijenog panhumanističkog iracionalizma Miloša Đurića: »Mi smo Svemir, i Svemir to smo mi«), kod Srezojevića je apokaliptički kraj: ne ozvezdani kosmos Mitrinovićeve iracionalno-sveobjedinjavajuće lepote, već kosmos bez sjaja i bez zvuka: apsolutna tišina praznine. Tamo gde je kod Mitrinovića radost uzvišenja, kod Srezojevića je krajnje zlo čoveka koji, postajući bog, u svemiru, prestaje da bude čovek (nikada Mitrinović ne bi mogao ponoviti Srezojevićevu reč: »S dahom bogova nismo više ljudi«). Iracionalizam, egzistencijalno apstrahovan u načelo: »Mi smo Svemir, i Svemir, to smo mi«, vraćen egzistencijalnoj stvarnosti otkriva se kao humanizacija vančovečanskog, ali (istim pokretom duha) i kao dehumanizacija čovečanskog: »Čovečansko (Mi) je vančovečansko (Svemir), i vančovečansko (Svemir) je čovečansko (Mi)«. Osvajanje Vasione iskazuje se u praksi kao ova dehumanizacija, i ono zahteva tu dehumanizaciju: ono pristaje na Srezujevića, i na Disa, a ne na Mitrinovića. Egzistencijalno, ali i pesnički, stvarni kosmizam u ovoj epohi jeste agonijski (apokaliptički) kosmizam »agoničara«

apsolutizacija zla.[30] U tome zlu našao je ovaj nedorečeni pesnik proleterske revolucije svoj agonijski kosmizam, svoju *Bezimenu pesmu,* koja je, još uvek, neporečno dobro poezije, ali je našao i ćutanje, pad u »bezimenost«; *Bezimena pesma* je pesma sa

Disa i Srezojevića, zato što je samonegacija u njima bila najdublja: zato što je prodor vančovečanskog, kao vanjezičkog, u njihovom jeziku bio najstvarniji. Transcendentno, u poeziji Dušana Srezojevića, nije u duhu mitrinovićevskog ekstatičko-mističkog transcendentalizma, u čijoj svetlosti je, pre Velibora Gligorića, pokušao Srezojevića da prikaže Siniša Kordić, jedan od Mitrinovićevih retkih sledbenika (u članku *Jedan transcendentalni pesnik — Dušan Srezojević; Hrišćanska misao,* 1936, II, 12), koga ne zbunjuje čak ni činjenica da pred sobom ima pesnika proleterske ideologije: »Ovce trebaju, zbilja, svog pastira. / I dobru ruku instrumenta neba« *(Umesto uvodnog članka);* Srezojevićevo transcendentno je nedokučno, kao vančovečansko ili praznina i led: odsustvo čovečanskog, »uzvišenost«, ali u zlu praznine. »Instrument neba« je apsolutizovano zlo, a ne dobro, ne bog (čiju objavu tražiće Mitrinović još pre 1914, u stihovima, a kasnije u svojoj pseudo-metafizici): *apriorno zlo* sa dna beznađa, umesto nade u budućnost »kada će čovek čoveka da voli« *(Proleterova pesma),* a Srezojevićev svemir, daleko od svemira mitrinovićevske lepote »u noći zvijezda«, jeste hladan i prazan svemir, koji odbija, koji čoveka zaleđuje a ne baca ga u radost: istinski svemir istinskog egzistencijalnog iskustva vančovečanskog.

[30] To je pretvaranje socijalnog, istorijskog, zla, u apsolutno, metafizičko zlo. Ovo se vidi čak i iz ispravki koje je Srezojević vršio u pojedinim stihovima, pripremajući knjigu *Zlatni dasi.* Na prvi pogled beznačajne, one su potpuno u službi ove apsolutizacije zla. Ognjanović otkriva kako je stih »Svih koji pate, ljudi, bića sviju«, u *Pesmi koju neću napisati,* Srezojević zamenio stihom: »Svih koji, s bolom, po Bezmernom riju«. Umesto ljudske patnje, evo ovoga bolnog napora onih koji riju po Bezmernom. Stih iz *Bezimene pesme* (taj osnovni stih Srezojevićev, dovoljan da bi Srezojević bio zapamćen?): »S dahom bogova nismo više ljudi«, u prvoj verziji, u *Brankovom Kolu,* glasio je: »S bogovima bivamo od ljudi«. Svakako, to je sada poezija umesto nepoezije: otkriće božanskog kao neljudskog, i to u času njegovoga obistinjenja, u nekakvom nezavršivom »istorijskom prezentu«, umesto proste tvrdnje, izvan svake drame, a uz to još i izražajno konfuzne, da je u ljudskom poreklo božanskog. Ali, to su »bogovi« koji se *događaju,* koji se *ozbiljuju* (bogovi za koje se sugeriše da *jesu,* onim » . . . nismo više ljudi«): ono *transcendentno apsolutnog zla, umesto generalnog stava istorijskog materijalizma,* svedenog na frazu. U ovoj apsolutizaciji zla Srezojević iz stava nesmelosti podražavaoca tuđeg metra, pa i tuđeg izraza, oslobađa se za poeziju. To su, u 1911, vrhunski trenuci njegove poezije, koji se podudaraju sa vrhunskim trenucima njegovoga stradanja. Sve što će doći posle toga samo je ćuteće stradanje: isto zlo, koje je njegov govor probudilo do proročansko-vizionarne poezije, iskušavanjem ćutanja, i odvojilo ga je od govora. Postoji tvrdnja da su od njega, u ludnici, ostali rukopisi (između ostalog i dnevnik koji je, navodno, svakodnevno vodio), ali on se, »u oholoj senci«, »s dahom bogova«, ipak morao naći s onu stranu govora: govoriti, to znači biti s drugim, stvarati drugog čak i iz praznine. Ravnodušnost je raspadanje jezika: provala »neologizama«, privatan

»međe« Odgovora i Zagonetke, čovečanskog i vančovečanskog, govora i ćutanja: najljudskiji, i najpoetskiji, susret uma i Noći u ovome jeziku pre Četrnaeste, ali susret koji ne može da se preživi.

»jezik«, koji niko ne razume, i u čiju nebulozu, najavljenu već ranije, morao je da se sklanja ovaj čovek, odbacujući jezik onako kako je, odbačen, odbacivao i sve drugo. Jezik umire, »s dahom bogova«, pre čoveka: *govoreći* čovek mrtav je pre svoje smrti. Tamna obasjanja Srezojevićevog jezika, u *Bezimenoj pesmi*, u ponekoj strofi i ponekome stihu drugih pesama, šta su drugo nego obasjanja ovoga jezika u umiranju? Srezojević je, kao pesnik, živeo samo godinu dana: on je *pesnik 1911. godine*.

Vladimir Stanimirović

Vladimir Stanimirović ostao je među onim tihim, i skrušenim, koji su možda još prisutni, ali kao senke. Rođen 1882, on je stihove počeo da piše i štampa u prvoj deceniji ovoga veka, ali je najpre štampao knjigu prepeva *Iz jugoslovenske lirike*,[1] da bi tek 1923, u izdanju lista *Vreme*, objavio pesničku zbirku, pod neutralnim naslovom *Knjiga stihova* (svega trideset šest pesama). Očito, ta knjižica došla je uz veliko zakašnjenje: mogla je da donese, možda, nešto samo vršnjacima Stanimirovićevim i tek ponekom, sasvim retkom, čitaocu, željnom i sposobnom da čuje poeziju i tamo gde je, na prvi pogled, nikako nema.

Zaista, nijedna Stanimirovićeva pesma nije došla do punijega izraza; ali, nijedna njegova pesma, i onda kada je osuđena na tavorenje u banalnosti, nije lišena izvesnog unutrašnjeg treptaja,

[1] *Izdanje zadužbine I. M. Kolarca*, sv. 141, Beograd, 1909. Zbirka nosi podnaslov »Slovenački i bugarski pesnici« i posvećena je »drugovima iz redakcije *Slovenskog Juga*, 1903«. Ubeđen da »Omladina Srba, Bugara, Hrvata / Svojih će otaca ostvariti nad. / — / Slovenske je krvi bogata Evropa. / Al' je Sloven davno njene pravde sit. / Pomozimo sebi samom. A Evropa, / Maćeha Slovena, slovenska će bit'« (u uvodnoj pesmi *Poklič*), Stanimirović je, prepevavajući pesme Prešerna i Ivana Vazova (glavni deo zbirke), a zatim i Hrista Boteva, Konstantina Veličkova, Antona Aškerca i Otona Župančiča, došao do nesravnjivo veće majstorije stihovanja od ove, u uvodnim, i za njega, kao pesnika, tako *nekarakterističnim* stihovima. Ovi prepevi, koje je Skerlić pozdravio *(Srpski književni glasnik*, 1909, XXIII, 10), svakako su među najznačajnijim prepevima srpskog jezika prve decenije.

veoma slabog, i kao neočekivanog, ali koji privlači baš tom svojom slabošću i neočekivanošću, pa može da se učini, posle dužeg prelistavanja *Knjige stihova,* da Vladimir Stanimirović donosi samo jednu jedinu vest: da poetskoga života ima i tamo gde mu se najmanje nadamo, i da i u najdubljoj poraženosti ima neke nade. On je poražen, svakako, i to od svoga prapočetka: u samom jezgru njegovoga jezika je apatija, koja, kad progovori (ako, dakle, *pristane* na govor, bar donekle), može da govori kao u ovim Stanimirovićevim stihovima iz 1913:

Iz svake me zvezde jedne oči glede.
Obmanuta čarom trepte moja čula.
Sanjam a znam mora doći do rasula
Ona u vazduhu podignuta kula.

Znam svaki je polet predznak nove bede.
Kad nas neuspesi prestanu da kolju,
Novi nam idoli bude veru bolju

(Obmana). Sva sila konvencionalnosti, pa i povremena podleganja ponekoj reči, ponekome odlomku ritma drugih pesnika, poreklom su iz ove apatičnosti, koja njegovome pesničkom stavu daje nešto izrazito anahrono. Pa ipak, za njega veoma uslovno može da se kaže da je među pesnicima prve decenije bio tradicionalist:[2] ako je, po volji ove bezvolje što ne dozvoljava nikakav polet duha, a još manje neko otkrovenje, on neosporno bio tradicionalist, po toj istoj bezvolji dolazio je on i do stihova kakvi su ovi ovde (i gotovo jedva vidljivi od sve one mase konvencionalnosti drugih stihova): »Sanjam a znam mora doći

[2] Branko Lazarević, u prikazu knjige pesama Veljka Petrovića *Na pragu (Srpski književni glasnik,* 1914, XXXIII, 1; v. u Lazarevićevoj knjizi *Impresije iz književnosti,* II, izd. *Geca Kon,* Beograd, 1924, str. 133—134), pominje i Stanimirovića, svrstavajući ga na »desnicu«, ili među »tradicionaliste«, zajedno s Aleksom Šantićem i Velimirom Rajićem. Za razliku od Veljka Petrovića, koji »sistematski napušta desnicu« (»... čineći tako, zajedno sa ostalima, *prijatan i dopunjavajući prelaz desnice ka centrumu«,* — Rakiću i Dučiću, R. K.), jer »... svesno, i hotimično, i prkosno *hoće* da ostane u tradicijama i, izlazeći iz njih, kao u pesmama od 1909. godine do danas, da izađe prirodno, neposredno, ‚na leđima njihovim'«, — Vladimir Stanimirović (kao i Šantić, ili Rajić) »drugačije i ne može«. [Po ovoj podeli na desnicu, »centrum« i levicu, Dis »čini interesantan prelaz ka krajnjoj levici (raniji Svetislav Stefanović, Milan Ćurčin, Stanislav Vinaver)«.]

do rasula / Ona u vazduhu podignuta kula«. Ovo »do rasula« spaja, svakako, nespretnost govora sa bezazlenošću (koja tu nespretnost blago ozarava). Ima nečega nevinog, i naivnog, u ovoj bezvoljnosti koja, ponekim svojim odjekom, opominje na Disa.[3] Ako ta bezvoljnost oslobađa sile inercije, onemogućavajući iole stvarniju koncentraciju, ona oslobađa i od parališuće samosvesti pesnika, tako kobno moćne u ovo doba svemoćne vladavine ideala »savršene« pesme. Kroz konvencionalnost, koju podržava bezvoljnost i čiji talasi ne prestaju ubistveno da se valjaju iz stiha u stih Vladimira Stanimirovića, otkriva se, s vremena na vreme, ova oslobođenost od samosvesti, kao i oslobođenost od imperativa savršenstva. Sa rezignacijom, i kao da je unapred (bez i najslabijeg otpora) kapitulirao pred silama trajanja umesto života, i pred silama mrmljanja, banalnog, umesto govora, on (koji je svakog časa mogao da ponovi svoje stihove: »I nemira lišen, zadovoljan biću / I sa malim. Biću bez sumnje i žudi«),[4] upuštao se povremeno u male igre neobaveznosti, kao u nekakvu jadnu zamenu za autentičan duhovni i pesnički život: »Dok ti ljubav srećom sjala, / Krila si je kao greh. / Bolje da si zbog nje pala, / Nego da ti bude smeh«.[5] U toj maloj igri stihova, u kojoj se sreću neobaveznost i mala (kao stidljiva, ipak?) osvetoljubivost, i to na nivou negdašnjeg đačkog stihova-

[3] Sa Disom se oprostio u *Srpskim novinama,* na Krfu, 1917, kao sa pesnikom koji je »... i klecajući išao pred dobom, pred kratkovidima i zaostalima, pred mnogobrojnim prosečnim ljudima koji su položajem krili svoju nekulturu i ubogtvo duše« (v. u knjizi Vlad. Petković-Dis, *Sakupljene pesme,* izd. *Napredak,* Beograd, 1920).

[4] U pesmi *Vratiću se tebi.* — To je utvrđivanje »granice osećanja« (samoskrivanje): nema više »uzdrhtale reči«, ali »u dušama našim ne može da svane«; nema više ni sreće ni nesreće, sve je pod nalogom opreznosti, i sve zato zadovoljavanje »sa malim«. Ključ Stanimirovićeve psihologije i poetike je u ovoj pesmi: »... Ni srećni, ni tužni, sad smo vedra čela, / Naše srce više ne ume da šane / Uzdrhtale reči. / U dušama našim ne može da svane. / — / Sad volimo život mirno i po planu, / Vešti smo granicu osećanja znati. / Ne vidimo tuđu vrlinu ni manu / Nikad neće jedno zbog drugog da pati. / Jedno drugom neće / Ni sreće, ni bola uzeti ni dati. / — / Al' tvoj pogled sumnje i oprezne reči / Uvek će mi tajna opomena biti: / Da se novi zanos obuzda i spreči, / Da treba i bole i radosti skriti. / Mi iz jedne čaše / Nećemo ni meda ni pelena piti. / I, nemira lišen, zadovoljan biću / I sa malim...« *Nema u srpskoj poeziji ovoga vremena preciznijeg opisa užasa emocionalne praznine, pod terorom tipično malograđanske opreznosti, u strahu od zanosa (jer je ovaj osuđen na rušenje):* »A sutra će *srušen zanos da se stidi,* / Kad nam prazno nebo ne pruži ni zraka / I utone život u svom carstvu mraka« *(Obmana).*

[5] *Osveta*

nja u spomenarima, sve je u onom poslednjem, i smisaono i ritmički kao iščašenom (pa i pomalo kao razrokom), stihu: ». . . Nego da ti bude smeh«. To nije, naravno, baš nikakav izraz, pa čak ni iole stvarniji pokušaj izražavanja. To je nešto jedva započeto, pa slomljeno (u iznenadnoj nesmelosti, u želji da se sve što brže, i *bilo kako,* završi). Ali to *privlači* tom promašenošću, tako neliterarnom (a ne samo netradicionalističkom), i čak sa tendencijom, očitom i makar sebe nesvesnom, *ka izlasku iz sfere izraza kao kategoričkog imperativa,* možda na periferiju izražavanja, tamo gde može pomalo da se pevuši i gde se, ipak, najviše muca, kao u nekakvoj trajnoj »primitivnosti«.

Ne bi li Crnjanski morao da voli ovakve stihove, kad govor, s osmehom, prelomi se odjednom nespretno, i humorno, u jednome jedinom stihu, ali tako da u tom (jednome jedinom) prelomu, ili makar samo naprslini, oseti se *mala kriza čitavoga jednog sistema književne i govorne norme,* pa zato humor ovde spaja smeh ovoj nespretnosti sa smehom tom makar malo načetom sistemu? To podseća na primitivnost sa periferije kulture, tamo gde se, u ovo doba, još stihuje usmeni govor, kao da traje još potreba da se govori u stihovima, i to pravolinijskim, simetrično, ali tako da je ta simetrija uvek pomalo neveštinom ovako poremećena, pa se tim poremećajima, i kad su jedva uočljivi, iskazuje društvena, i jezička, *ekscentričnost* ovoga subjekta sa periferije kulture, u odnosu na kulturu: »Pust i dremljiv sokak danju, / Jedva jednom sunce klonu. / Podajem se osećanju / Što se rađa u sutonu«.[6] To je nešto sumorno, i nešto istovremeno humorno: *kakvom* »osećanju«, — to Stanimirović neće reći: to kao da se *podrazumeva;* u bezvoljnosti svojoj, dok ovako mrzovoljno *ređa* stihove, on stalno podrazumeva naše razumevanje: stvari su iscrpene, pa se razumeju; mi ih i ne kazujemo zato, nego samo naznačujemo: *svi sve znamo, u ovoj iscrpenosti,* sve je veliko ponavljanje, koje naš govor svodi na vrstu mimike, veoma proste, uostalom, i koja podržava nepobedivu *dosadu.* Stanimirović je kao ovaj njegov »sokak«: »pust i dremljiv«; svakog časa spreman je da napiše i ovo: *»Jedva jednom* sunce klonu«, gde se »familijarnost« ovoga »jedva jednom« ukršta sa konvencionalnom poetičnošću »sunce klonu«. Nema, u tim ukrštanjima (nad kojima, kao zvezda bezazlene »primitivnosti«, sija ono: »Podajem se osećanju«), nikada nikakvoga otkrovenja (daleko smo tu od korenski preobražajne apatičnosti Disove). To je više kao neki duboko unutrašnji pokret (a odozgo nekretanje, *u dosađivanju),* pokret koji valja pažljivo osluškivati: »Što mi nespokojstvom prožet život ceo? / Svuda ravnodušan mir, bez uzbuđenja. / Ni snova na javi, ni ljubavnih bdenja. / Mesto mira, čama. *Ja to nisam hteo«.*[7] To je veliki nesporazum, na samom početku: nespokojstvo, u prvom stihu, i ravnodušnost u sledećim stihovima (i to stilizovana, očigledno, pod magijom Pandurovića i Disa), u kojima je pesimizam »dekadenata« prve decenije sveden već na *idiom,* pa je, čak, kao kliše; ali, ipak, eno, posle nagle cezure u poslednjem stihu ove beznačajne strofe, — cezure kojom se blago, neosetno, poremeti struja ritma (njen intenzitet, njene amplitude), — onoga, završnog: »Ja to nisam hteo«, koje je iz najsvakodnevnije banalnosti, i koje je neosporno »privatno«, *prizemno* u toj privatnosti, ali koje, odjednom, ozarava, tom prizemnošću, kao samo obećanje neposrednosti ili govora bez literarnog predumišljaja.

Tu se obnavlja, neprestano, izvesna *realističnost,* koja nikako nije u prvom redu stvar književnog opredeljenja Stanimirovićevog, nego ove njegove prizemljujuće bezvolje, ove emocionalne neodređenosti od koje živi ta realističnost: »Jesen vuče bolesti i magle, / Ljudi gmižu zluradi i gnevni, / Ulicama žene glave sagle, / Teče prljav život svakodnevni. / *Ova jesen podlo iskušenje* / *Naturuje* i sve rane zledi, / San ponoći pretvara u bdenje. / *Ova jesen hoće da ubedi,* / Kad zavesu sa prošlosti svlači, / Da je život teglenje bez cilja. / Promašenost kad nam protumači, / Ona nam je pakosna vodilja«.[8] Svet lišen nade otkriva se kao svet stvari: to je beznađe što utapa u realističnost u ovim stihovima jesenski amorfnim. Neodvojiva od trivijalnosti, što zrači nemarom koji obećava oslobođenje, i koji je bezazleno »primitivan« (»Ova jesen podlo iskušenje / Naturuje . . .«, »Ova jesen hoće da ubedi . . .«), ta realističnost je stvar ove prizemnosti bezvolje kao same prizemnosti sveta i duha palanke, u kome se ništa ne dešava, niti će bilo šta ikada da se desi: ni veliko dobro, ni veliko zlo. Palanka (ovog življenja svedenog na trajanje, jer bez ičega suštastvenog, sve po površini), našla je u Vladimiru Stanimiroviću svoga junaka i svoju žrtvu. On će reći:

[6] *U zavičaju*

[7] *Posle rastanka*

[8] *Kad crn oblak preko neba pređe . . .*

»Ja sam ovom svetu tuđin, / Meni tuđa sad palanka. / — / Njene niske izbe guše, / Iako je puno zraka. / Našao sam sitne duše, / Puno blata, puno mraka«,[9] ali beskrajno daleko od toga da ovo tuđinstvo dovede do očajanja, a kamoli do pobune:

Gledam te rumenu, i zdravu, i mladu,
Stidljivu i čednu, u večitu radu.
Devuješ i ćutiš, dok te ne udadu
U istoj ulici, u istome gradu.

Bolećiva, tiha, nevinosti sliko,
Zakopana tvoja mladost docvetava,
Lepotom se tvojom ne okiti niko,
Tvoja mirna duša snom spokojnim spava

(Palančanka, 1909). To je pohvala devičanstva, ali puna melanholije, i u strašnoj slutnji jalove lepote: »Lepotom se tvojom ne okiti niko«. To je lepota ovoga ćutećeg, u sebe duboko sklonjenog devovanja, u miru nepokreta, onoga »uvek istog kruga« i »uvek iste čaše« koji su užasavali Rakića, ali koji ne dovode Stanimirovića do užasa: pesnik abdikacije, koja bi imala da posveti u mir tim više što je čistije odricanje od svega, Stanimirović ovom abdikacijom savladava užas pred lepotom kojom neće da se »okiti niko«, pa se njegova melanholija (a gde palanka nije melanholična?) ovde prožima ironijom, ali veoma blagom, i koja ne stiže do reči, kao do neposrednoga svog izraza, nego se iskazuje ritmom, i, naročito, rimovanjem, u čijoj udarnoj nespretnosti ima nečega naivno-humornoga, ali i blago-karikaturalnog: »Devuješ i ćutiš, dok te ne udadu / U istoj ulici, u istome gradu« (i na ivici polupismenosti, onim »udadu« koje, van norme književnoga jezika, istaknuto je ovim primitivno jakim rimovanjem, i doprinosi, nesumnjivo, utisku bezizgledne naivnosti). Nešto *prostodušno,* veoma kratkog daha, što se stalno javlja, između dve konvencionalnosti, ovde je od nedela (i nedelanja), od pasivnosti: »Tu, u miru, pomalo sevapa, / U slobodi poviše inata, / Sve devojke vire iza vrata, / Bojeći se očevoga štapa. / A svi ljudi božje dane kradu / A sve žene dremaju u hladu«.[10] Mala podsmevka, bez zlobe; mala karikatura, u umoru, i smelost, sebe nesvesna, neočekivana, samo na trenutke (i ponovo ovim neposrednim, »primitivnim«, rimovanjem: » . . . božje dane kradu«, » . . . dremaju u hladu«).

[9] *U zavičaju*
[10] *Palanka*

Ne anti-herojstvo, koje je stav, nego (u odsustvu svakog stava) apsolutna utrnulost svakog čula za herojstvo. Zato se Vladimir Stanimirović, koji se 1909, u anti-austrijskom oduševljenju, upisao u *Avdinu spomenicu* kao Srbin koji rimuje »šovinista« sa »Špartanaca trista«,[11] našao među onima malobrojnim (i tim dragocenijim) pesnicima koji su, i posle dobijene bitke na Ceru, depatetizirali rat. Sa svojom u osnovi patrijarhalističkom (i uveliko već precvetalom) naivnošću, — koja sve bezbrojne pokrete zemlje i neba uprošćava, na dve-tri najjednostavnije linije, čija lepota izaziva gorku melanholiju, unutrašnju tužnu raspevanost kao lepota Stanimirovićeve palančanke »u istoj ulici, u istome gradu« (sve je jednostavno, jer je sve »isto«? I sve je »prosto«, u toj svojoj »istosti«, ali zato bez perspektive: sve je tužno?), — ovaj pesnik čija je *jedina snaga u odsustvu snage,* otkrivao je u svojim ratnim pesmama »proste« duše ratnika-seljaka i njihove čeljadi, sluteći da je, upravo sa te prostote, njihova veličina. I njegova palanka je bekstvo od seljaka, ali ono prvo i nepotpuno: ne samo što pijačni dan dovodi seljake, sa njihovim torbama, u kućnje dvorište i u kuću, nego njih neprestano dovodi i ova nepreboljena patrijarhalnost, zaverena »prostoti«. Među izgnanicima, *kad je sebi veran,* Vladimir Stanimirović ne ide, kao ogromna većina, u zamke patetično-retoričnе golgotske mitologije. Poznat je njegov *Zapis,* na spomeniku pomrlih srpskih vojnika u San Matijasu, na Krfu (1916),[12] kojim miris patrijarhalnosti (bosiljka, majčine dušice) pokušava da se pomiri sa kamenom: »Na humkama, u tuđini, / Neće srpsko cveće nići. / Poručite našoj deci: / Nećemo im nikad

[11] »Blagoslov šalju naši preci na nas. / Naša su srca uvređena, čista. / Malo je samo Srbin biti danas, — / Svaki je od nas demon, šovinista, / Paśćemo kao Špartanaca trista, / Jer otadžbina svetinja je za nas. / — / Mi ćemo bombom i puškom i topom / Čitati srpsku notu pred Evropom!« *(Srpska nota; Avdina spomenica, uz saradnju srpskih književnika i Avdinih prijatelja uredio Dušan Mil. Šijački, Štamparija Savića i komp.,* Beograd, bez godine (1909); datirano: *Beograd, marta 1909).* — U ovo doba objavljivao je stihove, pod zajedničkim naslovom *Herojske pesme,* u *Beogradskim novinama* (1908) i kalendaru *Vardar* (1909. i 1912), i slavio pobede u *Pijemontu* (1913).

[12] Objavljen prvi put u kalendaru *Domovina,* 1918.

stići!«; ali je dirljive bezazlenosti, sigurno, više u onim manje poznatim stihovima, iz *Molitve izgnanih:*[13]

Čuvaj, Bože, snagu roda,
Svakog nas je dana manje,

ili u onim stihovima (tako anti-dučićevskim, i tako anti-bojićevskim):

Deco moja, i slava umara.
Ima li vas više no grobova?

Ono: »Čuvaj, Bože, snagu roda«, apstraktno je na himnički način; ali himna (koja bi nas svečano uzvisila do apstrakcije, u kojoj prestaje naša egzistencija), izjalovljena je, čak izigrana, onim apsolutno neočekivanim drugim stihom, koji svojim tonom, svojom priprostom svedenošću, deluje kao stvar slabosti, kao sramežljivo mucanje, ali koje je, u stvari, *herojski anti-herojsko,* i u tome smislu potresno čovečansko: »Svakog nas je dana manje«. Sva istina izgnanstva je u preseku ovoga himničkog i anti-himničkog, onoga što bi u apstrakciju himne i slave, i onoga što vuče nadole, posredstvom vrhunske sintaksičko-ritmičke uprošćenosti, koja je tragična s nemogućnosti svoga daljeg razvoja (nikakvog, pa ni verbalnog). To je slava čovečanskog, stradanjem »uprošćenog«, i koja je u oslobođenju od slave: u otkriću da »slava *umara*«, kad ovaj *umor* od slave jeste u stvari *grob,* umiranje, uništenje, ali što se *ne kaže neposredno,* nego posredno, onim pitanjem: »Ima li vas više no grobova?« koje dolazi posle bezazleno-priprostog, i pomalo bojažljivog, iskaza sušte istine: »Deco moja, i slava umara«. To *posredno* kazivanje, nije li stvar *ustručavanja* od govora, u nerečenom, a dubokom, osećanju: da bi ovde svaki govor, *između slave i grobova,* bio lažan, jer je nemogućan? Vinaver je nalazio »ćuteće pijanstvo«, kao tipično srbijansku, i patrijarhalnu, stidljivost, u desetercima D. J. Filipovića i Milosava Jelića;[14] ali to »ćuteće pijanstvo« nije ni kod Filipovića, ni kod Jelića, nego ovde, u ovim stihovima Stanimirovićevim: ono je toliko, da lako može da se prečuje *deseterac* ovih stihova. To je deseterac (najklasičniji: sa cezurom

[13] Kalendar *Zora,* 1917.
[14] *Skerlić i Bojić; Čardak ni na nebu ni na zemlji,* Beograd, 1938.

posle četvrtog sloga), ali prožet ovim »ćutećim pijanstvom«, ovom sramežljivošću poslednjeg odjeka patrijarhalnosti: »Svakog nas je dana manje«, sa onim *»Deco moja«,* što prethodi pomenu slave, i kao da unapred obuzdava, umanjuje, njenu patetičnost, i svu laž u koju ona zavodi: *deca smo,* i samo kao deca čuvamo se u svojoj čovečanskoj istini. To tako kratko, i tako svakodnevno, i na prvi pogled daleko od svakog stvarnijega progovaranja: »Deco moja . . .«, neodoljivo je u svojoj bezazlenosti: ono je jemstvo očuvanoga dodira sa čovečnošću, što se spasava od otuđujuće »slave«. Ne Meštrović, dakle, ni Bojić, ni Filipović, ni Jelić; ne kraljevi kamenih gromada i gromada od reči, u grču za monumentalističkom transcendencijom ove dece u ogromne, tragične, ali i anti-tragično obezljuđene spomenike (i put beskrajnih raspri oko tih spomenika), nego ovo, taj poziv, u bezazlenom sjedinjenju, ne veći od kite bosiljka ove patrijarhalnosti na umoru, u poslednjoj mobilizaciji: »Deco moja«.

To je Stanimirović. Te dve-tri reči, kao dva-tri istinska zvuka, nešto čisto, ali bez ikakve budućnosti. Nešto što se ne može razviti, *raz-govoriti:* ona bezazlenost, tako dirljiva, ali koja je s govorom nepomirljiva; ono poslednje uprošćavanje. Nije Vladimir Stanimirović od onih koji su kadri ovu bezazlenost, nepomirljivu sa govorom, da govorom neprestano iskušavaju (i da govor njome iskušavaju, i, kao Dis, tim dvostrukim iskušenjem, govor da bude do poezije): ne opušta se on dovoljno; onaj strah od »rasula«, koji ruši svaku »kulu«, i koji osuđuje Stanimirovića na život u poeziji istovetan životu njegove palančanke, »sve u istom gradu« (iste konvencije, u umoru), i lepote kojom se »ne okiti niko«, — određuje, i ovde, svaki njegov pokret. Ako tu provejava bezazlenost (koja ne premaša granicu *dirljivosti),* ima tu i nekoga *čuvanja,* neke obazrivosti prema svemu, pa i prema samoj ovoj bezazlenosti, koja traži, da bi se probudila, potpuno opuštanje. Zato Stanimirović, pesnik dirljivih, ali kratkih, trenutaka »primitivne« bezazlenosti, kada hoće da je razvije, u najboljem slučaju stiže do manifestacije kolokvijalnosti onoga što je »prosto«, i to pre svega svojevrsnom podražavanju seljačkoga govora, što sugeriše izvesnu realističnost, ali isključivo ilustrativne vrste,[15] ili stiže, u formi stihovane priče, do slike

[15] ». . . ‚Iz koga ste sela?' zapita ih neko. / ‚Mi smo iz Dobrića, tu, nije daleko. / Koja je to vojska?' — ‚Treći, prekobrojni', / Govore vojnici umorni i znojni. / ‚Čiji si ti, sinko?' pita jednog baka, / ‚Je li živ Ranisav, iz Malog

kojom bi to »prosto« da se otelotvori u junaka u pocepanim opancima.[16] (Ta realističnost ima, u celini srpske poezije ratne epohe, pre svega svoju *moralnu* vrednost, a ne poetsku: to su rastakanja poetskoga govora pričom, koja zadržava govor u podređenosti isključivog sredstva saopštenja, i koja može da ostvari samo izvesnu atmosferu.) »Albanska odiseja, u tri dela, u stihu, sa prologom«, *Izgnanici*,[17] kao i »dramska slika u jednom činu, u stihu«, *Poljska bolnica*,[18] jesu stvari Stanimirovićevog totalnog nesporazuma sa samim sobom. Ono rimovanje iz stiha u stih, koje je, ponekad, ranije davalo zvuk nespretne naivnosti, ovde, u dvanaesteračkom stihovanju o lažima i zlu pozadinskog života u jednoj bolnici 1915 *(Poljska bolnica)*, i, još bezizglednije, u knjizi *Izgnanici*, koja bi imala da kaže »odiseju« srpske vojske i naroda u Albaniji, ne samo što nije nikakav provodnik naivnosti, nego izaziva potpunu, tešku odbojnost. Onaj kome je sama bît da bude »sa malim zadovoljan«, i koji do jedine svoje veličine može da dođe putem prepuštanja ovom zlehudom zadovoljstvu, nije ni za kakvu »odiseju«. Kolokvijalni govor i realističnost, koji su (uvek pod teškim pritiskom konvencionalnosti) bili u pesmama Stanimirovićevim (i onim pre rata, i onim za vreme rata) *usud* ovoga duha koji je »sa malim zadovoljan«, i

Bośnjaka, / Kaplar mitraljeskog drinskog odeljenja?' / ‚A ti, odakle si?' — ‚Je l' ja? Ja iz Klenja'. / ‚Pogibe li, kad je isterivan Švaba, / Milun Jezdić, trubač iz pukovskog štaba?' / Pada noć, nosi li odmor ili bdenje? / Ču se na počinku: stiglo naređenje. / Proće šapat: biće pokret pre svanuća. / Baciće se slama i večera vruća. / A konj kapetanov kad stade da rže / Vojnici se, krišom, spremaju sve brže« *(Umorna idila.* — Ovu pesmu, kao i sve druge pesme iz rata i o ratu, Stanimirović je objavio u *Knjizi stihova* kao poseban ciklus, sa ovakvim uvodnim stihovima: « . . . Od Morave leti soko tica siva. / On donosi pozdrav sa rođene grude: / Ko nebesno carstvo sad želeo bude, / Taj vekovno ropstvo sprema svojoj deci, / Da bi posto svetac, kao naši preci!«)

[16] ». . . Bos vojnik korača, preko polja plavna, / Odavno bi pao da mu nije štapa. / Puška mu je cela oprema državna, / A na njoj, umesto kajiša, kanapa. / Pa još je domišljan u nevolji posto: / Kada je bez valjka propisnoga osto, / Uzo, mesto njega, kukuruzni klip. / A na nož od puške nabo tajin ceo . . . / Kada sam ga sreo, / Stao je kô kip. / — / Pljušti kao da je nebo provaljeno, / Leži silno granje vetrom povaljeno. / A on ko ranjena i zbunjena zver. / Oči mu sijaju, kažu jedan smer: / Svoju četu traži. / Pogleda me blago, kao da je hteo / Da me okuražl. / Ćuti. — Bi li jeo? / Ćuti. Kuda tako / Kroz oluj i pako, / Bez puta i staza? / On prstom na pušku / I šumu pokaza. / — A bi li da pališ? / Ko da dođe sebi, posle prvog dima, / Reče: ‚Teško njima! / Naš idući juriš imaš ti da hvališ!'« *(Junak).*

[17] *Srpska književna zadruga*, kolo XXVII, br. 176, Beograd, 1924.

[18] Beograd, 1928; prikazano u *Narodnom pozorištu* 19. novembra 1920.

koji su u toj usudnosti svojoj imali povremeno i nečega dirljivo-bezazlenog, ovde su *stvar predumišljaja*, stvar programa: da li to Stanimirović postaje svestan osnovnih odlika svoga govora, pa pokušava da ih učini programom, ali ih upravo tim programiranjem uništava? Bezazlenost se ne daje ni volji ni svesti: ni »odiseji« ni programu. Njena stvar nije stvar koncepcije. Bitno anti-konceptualna, ona zahteva prepuštanje nepredvidljivim svojim tokovima. Obazrivo-plašljivi Stanimirović (». . . sve u istom gradu«) ne može nju da razvije ni do svoga *mentalnog* sistema, a kamoli da je razvije »u tri dela, u stihu, sa prologom«: on je tek deo nekoga dela, delić delića, u stvari, zagrcnut zvuk, i za sluh najviše prijemčivosti. Nešto što *i jeste i nije*, i što traži velika utišavanja i duha i sluha da bi, s vremena na vreme, moglo da se čuje, kao daleko treperenje lepote kojom se još »ne okiti niko«.

Pave Starčević

»O Pavi Starčeviću ništa ne znamo: vojska — bolnica — ludnica — zemlja — voda«.

To su reči objavljene u prvom broju časopisa *Večnost,* januara 1926, bez potpisa. Izvesno je, ipak, da ih je napisao Risto Ratković, koji je u trećem broju *Večnosti* štampao i neke Starčevićeve stihove, pod zajedničkim naslovom *Iz zaostalih rukopisa Pava Starčevića.* Ovaj naslov sugeriše pomisao na *rukopise* Starčevićeve; ali, ko bi mogao da poveruje u njihovo postojanje? Jedva da ima, i među onima koji su pokušavali da se prožmu prezirom prema literaturi, nekoga drugog pesnika za čije ime bi tako teško mogao da se veže pojam rukopisa.

Starčević, to je razbijenost ili nemogućnost rukopisa. Iznad malobrojnih odlomaka, nedopisanih (i koji liče na beleške, na brzinu, aljkavo, napisane), lebde njegove reči iz *Lakrdije:*[1] »reči su izgubile vrednost«, reči koje je Jovan Popović, u doba svoga »plesa nad prazninom«, povezao sa afazijom: »Nema ni jedne reči koja nije profanisana, ni jednog osećanja koje nije prostituisano. (. . .) Vi ste vrlo srećni ako mislite da je samo radi originalnosti rekao Pave Starčević: ‚reči izgubiše vrednost'. Vi ste srećni ako tu afaziju (baš onda kada se najviše viče) niste stvarno doživeli«.[2] Te reči koje su izgubile vrednost, to je čovek

[1] U Ratkovićevoj reviji *Čaša vode,* 1925.

[2] *Opravdanje,* uvodni tekst u knjizi *Ples nad prazninom,* Velika Kikinda, 1926.

koji je izgubio vrednost: ovaj Pave Starčević, koji živi, možda, »pod senkom grča totalnosti«, ali tako što se sve završava za njega *u dosadi*, kao u apsolutnoj nepokretnosti: »Rođen na svetu vežem tešku ranu / progutan od samoga sebe / ponovo se rađam — / gonjen dosadom po zemlji / ne dospevam ni na kakav rad / suviše ste kazali za život / dosta da budete sami najdublje. / — / Čestitam ti Veliki / vešto potpiruješ mozgove naše«.[3] To je mucanje, a ne govor: nema nikakvoga vidika, nikakve nade; sve je zaustavljenost, *ukrućenost,* tvrdina u njoj, nesavitljivost rečenice, možda i izvesna lažnost u ovome *Velikom,* kao imenu (bez imena) za alfu i omegu ovoga prokletstva mudrijašenja bez izlaska, cilja, ali lažnost koja dolazi valjda od one iste nemoći govora, u ovoj ukočenosti u bezizlaznosti, u *dosadi.*[4] Šta je tu *dosada,* ako ne ova mora u bezizlaznosti, ovo zaustavljeno vreme kao zaustavljeni govor, — rečenica koja ne otiče kao što vreme ne otiče? Ono mucavo: »suviše ste kazali za život / dosta da budete sami najdublje«, je li to *ironija* Pava Starčevića koji nije mogao »s mislima dalje od smrti«,[5] onako kako nije mogao »s

[3] U pesmi *Lakrdija.*

[4] Risto Ratković je u *Večnosti* (u trećem, martovskom broju, 1926) objavio i kratak tekst o Starčeviću, pod naslovom *Moj najnesretniji drug.* U nekim trenucima ovoga teksta, posebno tamo gde ukazuje na Starčevićev život razdiran između »grča totalnosti« i dosade, Ratković *kao da govori o samome sebi:* »Upoznao sam ga krajem 1923. godine, pred Univerzitetom, gde je bio došao sa Sušaka da samo metamorfozira svoju večnu dosadu. Dosadu koja balansira između ludila i plana. Bilo je vrlo hladno i svratismo u jednu sporednu kafanu da uz najgore cigarete i rakiju pređemo iste večeri na Ti. Do krajnosti fin i dobar pokazao mi je nehotice da ga sve može interesovati ali da se sve gubi pod senkom grča totalnosti. I osetio sam odmah da je proklet onim ruskim, onim bolnim, podzemno iskrenim poniranjem u tajnu. Otuda su naši svakodnevno neminovni susreti za obojicu značili uvek doživljaj. Na ulici, u kafani, u narodnoj kujni, na stanu teško mi je padalo njegovo odsustvo. Nikad šarlatan, nikad pozer, istodobno krajnje diskretan i otvoren, mistično veran drug i prijatelj, slobodan i buntovan, sentimentalan samo u dubini, mislen i tragično savestan. Nemaran do poraza, želeo je da život pobedi životno i uvek do krajnosti intimno. Najopipljiviji rezultat svega njegovog lutanja beše, međutim, dosada, konkretna i nimalo blazirana dosada. Kao da se uvek, podsvesno, spremao na neko definitivno bekstvo. Odlazi, vraća se, luta i pokušava dalji put Beograd—Sofija, sa namerom Carigrad—Rusija. Šalju ga iz Sofije natrag, odlazi svojevoljno u vojsku. I sada, kad pola godine ništa o njemu ne znam, čini mi se da on — Pave Starčević — negde strašno leži na tvrdoj postelji«. (Drugo se o Starčeviću ne zna. Pretpostavlja se da je rođen 1905. u hrvatskoj porodici, na Sušaku, i da je, 1925. ili 1926. posle bekstva iz vojske, emigrirao u Italiju, gde mu se gubi svaki trag.)

[5] ». . . mudrijaš sam bio, mudrijaš veliki / te nikad nisam mogao / s mislima dalje od smrti / a tamo sam se trzao / i nisam umro za žutu cestu / kraj groblja do

rečima« dalje od jedne jedine rečenice, pa i to po pravilu kratke? Između njegovih stihova-rečenica (svaki stih mu je u sebe tvrdo zatvorena rečenica) nema opštenja. Stihovi Starčevićevi su kao oni njegovi ludaci koji »uporedo ćute«, i za koje se on molio (bez molitvenog gesta), otkrivajući samoću u tolikom prostoru:

Uz jezivi šapat ludaka —
što da ih se dira kad uporedo ćute
. . .
sam u tolikom prostoru
zadocneli mesec — komad netopljenog leda.[6]

Starčevićev stih je sam u prostoru pesme, kao Starčević u prostoru sveta i kosmosa. Velika moć *prostorne senzacije,* koja se ovde javlja, ravna je nemoći govora, ili moći nepomičnosti: nema opštenja među bićima, ali nema opštenja ni među rečima: nema snage kretanja ili snage povezujuće rečenice. *Prostor narasta u nemoći govora;* to je *praznina* između bića i stvari koje ne opšte među sobom, koje »uporedo ćute«. Stihovi ponavljaju ovo »uporedno« ćutanje osamljenih bića i stvari u prostoru bez kretanja: to su linije koje ne samo što se ne nastavljaju međusobno, nego se najčešće i ne dodiruju. Izvestan *paralelizam* stihova ponavlja paralelizam činjenica koje izmiču govoru onako kako izmiču tumačenju:

Sunce je olovno teško
jedan pucanj (možda daske na krovu)
krik deteta (možda u snu)
teško podne davi dete u snu

(Rane).[7] To su *dva nivoa;* nivo činjenice, koje zatvara rečenicu konačno, snagom koja odbija govor (kao ono što je apsolutno identično u sebi, i što kao apsolutno identično odbija opštenje), i nivo pokušaja njihovoga tumačenja, kao nivo govora, ali koji se iscrpljuje brzo, zatvoren u zagrade, uz činjenice (kao govor »stavljen« u zagrade?), nesposoban za dalji razvoj: ono *»možda«*

mora / — / Politirani su gradovi tamo / uglovi izraniše moja ramena / čekajući zore, ruku pozdravljenja / i tako se već ukrutila / tek razigrana mladost / cedi se kroz očne duplje / i krvavi ludo srce / za nedočekanim« *(Lakrdija).*

[6] *Iz zaostalih rukopisa Pava Starčevića, 3.*

[7] *Čaša vode*

iznuđuje pokušaj odbrane, očigledna želja da se umanji opasnost zla koje se ovde sluti (pucanj, krik: »možda daske na krovu«, »možda u snu«), ali njega zahteva *i samo kretanje ili nužnost govora kao povezujućeg rastvaranja u sebi apsolutno zatvorenih identičnosti.* Međutim, snaga tog »možda«, okrenutog protiv ćuteće konačnosti, sasvim je neznatna: ona ne uspeva da postane funkcija govora, onako kako ne uspeva da nadvlada zlo konačnosti koje se razvija u opsesivni motiv konačnog (apsolutnog) zla.

Zlo je zlo zaustavljenosti ili *zlo podneva,* jer je zlo nekretanja: to »teško podne« (kad su se skazaljke sklopile u slavu večnosti?) »davi dete u snu«. To je krajnje suženi spektar svesti, i spektar govora, tek nekoliko elemenata sveta (sunce, pucanj, krik deteta) i tek pregršt reči i rečenica vraćenih najprostijim sintaksičkim formama »primitivnosti«, kao da dosada (u ukočenosti) govorno jeste nužno »primitivna«:

Pola dana nepomičnog stajanja
s očima rasutim negde u snegu
— grčim se od smeha —
pune ulice teladi
(volovi vise po klaonicama)
dva dana potpune šutnje
(reči su izgubile vrednost)
devojke zaigrale nogama i smehom

(Lakrdija). »Reči su izgubile vrednost« zato što su izgubile stvarnost: reči su »izgubile« rečenicu. »Misao se koči vreme stoji«:[8] ugrožena moć kretanja (»pola dana nepomičnog stajanja«) jeste izgubljena moć govora (»dva dana potpune šutnje«), ili moć zla sveopšte, usamljujuće nepokretnosti: »volovi *vise* po klaonicama«. To je projekcija ovoga straha od zla nad pokretom; ulice su »pune teladi« na putu ka ovoj nepokretnosti (u klanicama). Stih između dve zagrade: »(volovi vise po klaonicama)« ne razvija se: preko završne zagrade ne može se nikuda iz činjenice (pa je svaka činjenica »klaonica« govora). To je svest o činjenici koja blokira svaku maštu, i svaku mogućnost govora. »Dva dana potpune šutnje« jesu »dva dana« šutnje ove rečenice

[8] »Zanemeću ko sfinga / S nerazumevanjem gledam / po ceo dan na te / (oči gledaju u se) / *misao se koči vreme stoji*« *(Rane).*

između zagrada, u ovome *blok*-stihu: to je »blok« misli, osećanja, govora. Asocijativnost je potisnuta duboko; to je duboko potisnuto opštenje među bićima. Nema opštenja: ima instinkta opštenja, »pod senkom grča totalnosti«, ali i straha od njega, straha koji je strah od drugih, i koji nalaže uvlačenje u sebe:

Zbrkani prolaze pored mene ne prilaze mi nikad
kad se spotakne koji zemlja se uzbiba.
Mesto glave na ramenima kablovi.
Gde su oni? Niz prašnu cestu valja se
kokošje jaje.
Da ne zaviknem, očajan prelomim brzo noge i ruke.
Tako uklupčan mirujem ko grudva sirove zemlje
moja svest je tada osovina kugle zemljine.[9]

Ova *fantastika nadrealnog* (i neosporno nadrealistička) rascvetava se u žudnji za opštenjem i u strahu od njega: nema opštenja, i zato ljudi nemaju na ramenima glave nego kablove; oni su »zbrkani« i ne prilaze nikad, ali oni su opasnost. Misao o opasnosti baca u pometnju, ne samo pravcem onoga »Gde su oni?« ili pravcem ovoga jajeta koje se kotrlja niz prašnu cestu, — kao simbol čije značenje je, međutim, s onu stranu svakoga mogućnog tumačenja (ukoliko nije simbol ove nezaštićenosti?), — nego baca i pravcem misli o nemogućnosti spasenja, ali i pravcem humora, kojim ta misao kao da treba da se obespredmeti (da se strava umanji), pa otuda ta fantastika nadrealnog postaje *humorna:* »Da ne zaviknem, očajan prelomim brzo noge i ruke«. Nemoguće, koje se naivno oglašava za moguće (jer to hoće ova krajnja beda u kojoj spas može da dođe još samo od humora), jeste tragično i humorno. To je jedinstvena humorna fantastika nadrealnog, koja će se u ovome času tražiti i kroz Ratkovića.[10] To je pokušaj ismevanja opasnosti (majke zle

[9] *Iz zaostalih rukopisa Pava Starčevića, 4.*

[10] Ispod stihova *Iz zaostalih rukopisa Pava Starčevića,* u kojima se javlja ova humorna fantastika nadrealnog, naznačena je godina 1924. (Najverovatnije Ratkovićevom rukom: teško da bi Starčević, spremajući se za odlazak, »nemaran do poraza«, to sam učinio.) Ratković je *Mrtve rukavice* (Beograd, 1927), u kojima se javlja ista ta fantastika (pa čak, u jednom času, i simbol jajeta), pisao od aprila 1924. do decembra 1926. Starčević je njegov sudbinski drug upravo u vreme *Mrtvih rukavica;* on je od ove knjige neodvojiv: njegova senka meša se, na njenim stranicama, sa senkom Rista Ratkovića. Sigurno je da su Starčević i Ratković

fantazmagorije), ali i samoga sebe. (»Moja svest je tada osovina kugle zemljine«). Međutim, kao i kod Ratkovića, ta humorna fantastika nadrealnog raspada se, onako kako se raspada moć da se opstane usred zle fantazmagoričnosti, ali i onako kako se raspada sam humor.[11] Taj humor najčešće završava u dosetki, pa i u banalnom vicu. To je nemoć za humor; kad Starčević napiše: »Sedim, sedim, eto tako sedim / pa se komično al iskreno setim / da imam noge — te izađem«,[12] onda u tome ima, svakako, njegovoga doživljaja bezizlaznosti, i ukočenosti, ali taj doživljaj raspada se u dosetki, u vicu. Očigledna je tu težnja obesvećenja poezije, u duhu avangardizma u koji je Ratković sigurno posvećivao Starčevića, ali taj duh javlja se ovde u varijanti boemstva tridesetih godina: oseća se u njemu isto toliko želja da se sve muke uma i tela obezvrede nekim vicom, kafanski (da sve, dakle, završi uz jevtin duvan i lošu rakiju?), koliko i *dosada*, koja sve obezvređuje i obesmišljava, pretvarajući pesnika humora u majstora viceva.

To dolazi do posebnog izraza, ostavljajući veoma *mučan* utisak, u časovima *erotskoga grča* Pava Starčevića. Nedovoljno je videti u tome nastojanje da se sentimentalizmu malograđanske »ljubavne« laži, tako svemoćnom u ovo doba, suprotstavi, izgredničko-izazivački, ovakav »vic«: kada Risto Ratković napiše: »Slatka / pozdravi tvoje sise / obe / (ne samo jednu — pa da se druga ljuti)«,[13] onda je to isto kao i kada Starčević (u kome je, uostalom, i ovaj smisao za dosetku i vic znatno manji no u Ratkoviću) napiše: »Poljupcima lečim tuđe ugrize / na njenim dojkama«,[14] ili kada ostavi za sobom ovakve stihove: »Samo sam

saopštavali svoje fantazme i tekstove jedan drugom, 1924. i do pred kraj 1925. (kada je Starčević nestao, najverovatnije u jesen: u tekstu *Moj najnesretniji drug*, objavljenom u martu, Ratković kaže da »pet meseci« ništa ne zna o njemu). Neće se znati ko je šta od njih dvojice sanjao i video prvi, niti je to uopšte važno: pojedinačnost se ovde utapa u jedinstveni san ovoga čoveka između »grča totalnosti« i dosade, čoveka koji može da se zove i Ratković i Starčević.

[11] Ovo: »Da ne zaviknem, očajan prelomim brzo noge i ruke. / Tako uklupčan mirujem. . .« Starčević nije ni ponovio, a kamoli pokušao da bar donekle razvije. Moraće da prođe više od trideset godina da bi se ove reči u stilu A. Mišoa *(bez* Mišoa), i mogućnog Kafke, iz *Metamorfoza (bez* Kafke, takođe), pokušale da razviju u stil, u prozi Ljubiše Jocića *(U zemlji Arastrata*, izd. *Nolit*, Beograd, 1955, i *Skriveni svetovi*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1960) i u stihovima Vaska Pope.

[12] *Rane*

[13] *Čaša vode* (1925).

[14] *Rane*

ti hteo reći: / da imaš vrlo lepe oči, / male, plave, lepe, / ko dve male, plave potočnice. / I da imaš isto tako lepe dojke, / male, lepe, nenačete. / Beele, beele! / Ali ja se uvek bojim, / kad sam s tobom. / Jer znaš, što još mislim? / — Da ti jednom nenadno / dodirnem dojke prstima / tako nenadno da vrisneš, / a zatim, da ti celivam oči / dugo, dugo — do bola / do suza«:[15] to je isto toliko erotska želja, koliko i *strah* od nje. Starčevićevo *lice*, koje pokušavamo, i ovde, da vidimo, jeste *lice koje se krevelji*, lice zgrčeno: ponovo grč, u nepomičnosti, u želji za opštenjem (u ratkovićevskoj opsesiji *dodirom)*, i u nemoći za to opštenje. Erotski nagon tu je neizbežno pojačan, kao i sam smeh: gde su »devojke zaigrale nogama i smehom« ako ne tamo gde su »reči izgubile vrednost«, posle »pola dana nepomičnog stajanja«, tamo gde se on »grči od smeha«? *Erotski nagon i smeh, jesu li to poslednje mogućnosti kretanja tu gde su reči izgubile vrednost?* Kao da je to jedina (i poslednja) šansa kretanja, ali koja tu obuzima biće, potresa ga, zatvara *u grčeve*, samo zato da bi otkrila svoju neostvarljivost: to nije ljubav, nego *seksualnost bez ljubavi* (i koja do ljubavi ne može da dođe), u uskraćenosti opštenja, i koja je, zato, između teladi kojih su pune ulice i volova što vise po klanicama, *zlo ljubavi*, ili posvećivanje u ljubav kao u zlo, tu gde nema stvarnog dodira i gde se, zbog toga, svaki dodir pretvara u nasilje, na samoj granici zločina. Kao u nekakvoj magli, sklonjen od samoga sebe onako kako je sklonjen od drugih, nebulotičan, mračan, sebi nepoznat, on je *neko drugi* za sebe samoga, neko ko deluje bez njegove volje, i koji njegov ljubavni san može da pretvori u zločin. To je ljubavnik »pod senkom zločina«.[16] Onaj, čiji dodir otvara rane: kad dotakne prsa žene, to »na mršavim prsima ostaće / dva velika crna

[15] U pesmi bez naslova, *Refleks mladih*, mart 1924, br. 2.

[16] Ostala je i jedna kratka, aljkavo pisana (povremeno čak i polupismena) proza Pava Starčevića, *Pod senkom zločina (Refleks mladih*, april 1924, br. 3). Osnovni motiv ove proze, koja atmosferom podseća na Poa, ali u kojoj ima i dalekih odjeka Dostojevskog (grozničavo čitanog na Čuburi?), jeste motiv *zločina u neznanju*, shizoidnim rascepom ličnosti: *Neko* (romantičarsko-mistički stilizovan) prati pesnika, i on beži od njega u sobu, ali samo zato da bi tamo otkrio da je uopšte nije ni napuštao; ipak, ovo saznanje ne spasava ga: na skičanje nekog izbezumljenog psa, on izlazi (a da li izlazi?) na ulicu, ubija psa, vraća se natrag, pokušava uzaludno nekoga da dozove, a na prozoru njegove sobe, zasuta snegom, pojavljuje se stravična glava. On zove, ali tek izjutra njegova stanodavka saopštava mu da je u toku noći izvršen zločin u susedstvu: razbojnici su pretukli suseda, opljačkali ga i odveli njegovu kćerku, malu devojčicu.

koluta«,[17] a dojke će mu ostati na prstima *(zaraśće* s njima: dojke zarasle na prstima čoveka zgrčenog u samoći): »Leži raspala od sna po jakom suncu — / netaknuto palo je u zaruđenu penu / među dva bela kolena. / *Zaraštene* među prstima nosim njene dojke / na rukama tetive zasenčene moždane kredne / — Teško se otkida«.[18] Ovo nemogućno »zaraštene«, i ovo, možda, još nemogućnije »kredne«, u ovim *nemogućnim* stihovima, u tome katastrofalnom mimohodu sa poezijom, kao da je iz Starčevićevog »zaraśćivanja« u negovoreću, nepomičnu usamljenost, tu gde se »teško otkida« sve, a pre svega reč:

Nož za pojasom svetli nositi za ljubav rana
kad žedni gospode na vršcima mojih prstiju
ćežnja dodira.
Ne može ništa da uteši sumanute,
o malo smirenja u poslednjoj ispruženosti
kad nije dosta —
Uzmi sviralu od kostiju leša
da se raspuknu grobovi stari, jer
Stalno me vodi.[19]

Ovo »Uzmi sviralu od kostiju leša« samo je, takođe, mala, banalna đinđuva modernizma; ne zna se šta su »grobovi stari« (ali zna se da to nije poezija: nema nikakvog svetlucanja u toj nečitkosti), još manje se zna šta je ono »jer / Stalno me vodi«, u formi zaključka, ali bez zaključka (zaključuje se iz ove trajne nerazgovetnosti), ukoliko to nije mucanje, nemoć govora, kojim se produžava žudnja: »o malo smirenja u poslednjoj ispruženosti«. Ta *»poslednja ispruženost«*, to je san Pava Starčevića, san koji on sanja u ovom grčenju, u ovoj erotici unakaženoj strahom. »Ćežnja dodira« (najbitnija ćežnja Rista Ratkovića), ali u strahu od dodira, traži ovo smirenje u »poslednjoj ispruženosti«: to *grč* ovoga mladića, gladnog dodira, ali koji otkriva da »ćežnja dodira« krv žedni na vršcima njegovih prstiju, i traži ovu »ispruženost« (i to poslednju), ovo opuštanje, tu smirenost koja zar nije već najavljena u prvom stihu, mističkog svetlucanja: *»Nož za pojasom svetli nositi za ljubav rana«*, u tom stihu koji

[17] *Lakrdija*
[18] *Iz zaostalih rukopisa Pava Starčevića, 1.*
[19] *Iz zaostalih rukopisa Pava Starčevića, 2.*

spaja zapovedni oblik sa beskonačnošću infinitiva, kao sa nekakvom beskrajnom »ispruženošću«, ali koja smirenost ne može da potraje više od tog jednog jedinog stiha, jer taj nož svetli ne traži li ljubav rana, ljubav koja se, zahvaćena zlom, pretvara u ljubav za rane, u zlu, dakle, ljubav, ili u ljubav za zlo? »Ne može ništa da uteši sumanute«: ne može ova »ispruženost« da bude »poslednja«; ne može smireno oticanje, ovakvim stihom, da se produži, nego će tek pružena linija tog stiha (pružena prema beskonačnosti, prema smirenju u njemu) *da se zavije,* nezadrživo, uprkos svakom mogućnom otporu, u grč, u nemoć govora (eno je gde probija, tamo: »kad nije dosta«), u traženje spasa od lažnog sjaja đinđuva modernizma (»Uzmi sviralu od kostiju leša«), putem poraza.

Treba li tu negde, usred ovog svijanja linije rečenice, grčevito, trzajima, čitati novoromantičare, u prvom redu Dušana Jerkovića i Desimira Blagojevića, koji su, ne mnogo kasnije, pokušavali da dođu do lakoće rečenice, do reči koje izgrađuju frazu bez zastoja, bez ikakve stvarnije krize govora (a pogotovo bez *ovakve* krize)? I treba li se setiti, ipak, da je Ratković, koji je u Starčeviću slutio pesnika i nalazio svog »najnesretnijeg druga«, *podržao* njihove novoromantičarske pokušaje, tako suprotne ovoj krizi koja se oglasila kroz Starčevića i koja je njegovim, Ratkovićevim, glasom dostigla najznačajnije svoje poetske manifestacije? *Odakle* ta podrška, ako ne iz onoga istog vrela iz koga i sami novoromantičarski stihovi koje je pesnik *Mrtvih rukavica* pokušavao da piše, tridesetih godina: iz zazora od ovog pada u ćutanje, i, više još, od svih ovih potresa bića napuštenog od reči, i čija svaka rečenica mora da se veže u slepi čvor neizgovorljivosti, od jednog do drugog mucajućeg grča? Blagojevićeva (ali, takođe, i Jerkovićeva) poezija jeste pokušaj da se smirenost, kakva je obećana u Starčevićevoj rečenici: »Nož za pojasom svetli nositi za ljubav rana«, podrži i produži, *da se spase od grčevitog svijanja,* od zatvaranja u neizgovorljivost, u muke govorne nemoći. Sve harmonično, što su oni tražili (i sav »artizam« koji su nalazili), u doba kad su »reči izgubile vrednost« i kad je ćutanje prodiralo u govor, jeste pokušaj odolevanja ovom grču. Nema sumnje da je u osnovi njihove pesme saznanje da su reči izgubile vrednost; ali, za razliku od Starčevića, koji u tome nalazi *bezizlazno* prokletstvo ukočenosti, nemogućnost opštenja kao nemogućnost poezije, oni u tom prokletstvu traže privilegiju poezije: nije li reč, koja je izgubila vrednost, jer ništa ne povezuje (jer se niko i ništa više njome ne

sporazumeva: ni čovek sa sobom, ni čovek sa svetom), jedan *zvuk*, i jedan *šum*, tako da se *odsustvo vrednosti reči na nivou komunikacije* shvata kao jemstvo njihove poetske vrednosti, one koja bi trebalo da počne tek s onu stranu komunikacije, u prostoru u kome reč *šumi* i *zvuči* i u kome se *prokletnik* (čovek bez sporazumevanja, i u neznanju) preobražava, šumom ovih reči, *u anđela* što somnambulski lebdi izvan i iznad sveta (ali i iznad i izvan sebe samoga)?[20] Tamo gde oni idu, nezadrživo, u *estetizam*, Starčević može samo u smrt, ili u ludnicu.[21] Potiskivanje erotskog nagona kod ovih anđela »somnambula« (u »čednosti« neznanja, ali i u »čednosti« neerotičnosti), iskazuje se kao težnja ka vrhunskoj sublimaciji, *dematerijalizacijom* želje i tela; kod Starčevića, ono vodi sve većoj *materijalizaciji*, uranjanjem u rane tela, od jednog do drugog grča, »pod senkom zločina«: tamo gde su oni »senke«, on je ovo telo u patnji; *gde su oni »anđeli«, on je »zločinac«* (to drugo lice anđela: drugo lice samopotiskivanja u neopštenju). Kod njih je mekota lakog,

[20] Ideal reči kao zvuka (ekstremnog simbolizma) produžava se podzemljem novoromantičarskog modernizma upravo u nastojanju novoromantičara da nađu neki *podnošljiv* stav u situaciji koju određuje saznanje da su reči izgubile vrednost, da iza njih nema stvarnosti opštenja. Ali, to je samo ideal, i to ne jedino zbog toga što modernistički novoromantičar posle Crnjanskog nema poetske moći da ga ostvari, nego i zato (ili u prvom redu zato?) *što nema moralne snage* da raskine sa normama jezika svakodnevnog opštenja (da se izuzme iz postojećeg verbalnog poretka postojećeg sveta). Otuda on ostaje u sintaksičkom poretku tog opštenja, u neprestanom nastojanju da, *unutar tog poretka*, — ispražnjujući jezik od stvari i senzacija svakodnevnog iskustva, ali i ne dozvoljavajući da se uvek uspostavi potpuno jasna veza između subjekta i objekta u rečenici, lakim povremenim zamućivanjem te veze (koja je, međutim, sačuvana), — *blago i nenapadno* dođe do sugestije lake zvučne omamljenosti. Ne samo svi konvencionalni »poetizmi« (naročito prisutni u pesmama Jerkovićevim), nego i sva površnost, koja zavodi u olako nađeni estetizam ali i omogućava »artizam« veoma spretnog, »književno« vrlo pismenog, građenja strofe, — što nameće osećanje *da nema više teškoće govora* (odnosno: da je mogućno *usred* sveta ove teškoće biti *izvan* nje), — delo su ove slabosti koja dozvoljava da se ideal poetske reči kao samodate i samodovoljne traži isključivo u granicama književne norme postojećeg opštenja, odnosno unutar granice postojećeg (vladajućeg) modela kulture. (Što i čini ove pesme prihvatljivim, i čak poželjnim, i za *Srpski književni glasnik* ili *Letopis Matice srpske*, pa čak i za dnevne listove kao što je *Vreme*.)

[21] Ova alternativa: estetizam ili smrt pesnika (napuštanje poezije), moćno se nameće u epohi posle prvog talasa modernizma. To je alternativa: *ili*, u nemogućnosti opštenja, — koja je i nemogućnost ostvarenja subjekta u svetu, — isprazniti govor od stvari egzistencije i sveta, naseliti ga pticama, travama, zvezdama, gnezdima, povlačeći se, takvim govorom, u »unutrašnjost«, u »intimu« koja bi imala da počne tamo gde svet i opštenje u njemu prestaju, tako da se uskraćenost u svetu pretvara u povlašćenost »duše« i »duha«, u šaputavu lepotu izvan sveta, — *ili* odreći se svakog pisanja pesama: svakog iskušavanja problema govora (problema sveta i sopstvenog postojanja), »otići iz doma go u noć« (Jovan Popović, *Božićna bajka, Ples nad prazninom*), jer *»dom« nije dom*.

Ovaj san o odlasku u noć je san o odlasku iz doma-ne-doma, ali i iz govora-ne-govora: san o oslobođenju od ovih muka govora, od tog rastrzanja između nade u mogućnost govora (nade pothranjivane neprestano *nužnošću* govora, njegovom *neiskorenljivošću*) i stalnog osvedočavanja u njegovu nemogućnost, rastrzanja koje je »prljavo« (utoliko što govor i jeste i nije govor, i što sopstveno Ja u njemu i jeste i nije Ja) i u kome se, zato, i rađa ovaj san o vrhovnoj čistoti koja bi bila u ovoj krajnjoj ogoljenosti, kao ogoljenosti ne jedino od govora nego i od samog imperativa govorenja. Čovek »go«, koji odlazi iz doma u noć, jeste takođe čovek koji odlazi iz ove lažnosti govora; Noć, o kojoj on sanja, jeste ono što nije »dom« (koji, opet, nije dom jer se u njemu ne govori *svoja* reč): to je i noć govora reči bez vrednosti, ali i noć *svakoga* imperativa vrednosti: svakoga govora, — noć u koju se ne može ući, noć koja nam otvara vrata samo u »božićnoj bajci« koju ovaj čovek priča samome sebi.

Socijalna svest javlja se ovde kao svest o nemogućnosti izlaska »iz doma go u noć«, utoliko što otkriva da se njen problem ne rešava u njoj samoj, lažno apstrahovanoj od sveta, nego u svetu (u »domu«), njegovim preobražajem. Ali, ta svest ostaje, i dalje, govorna svest: akcija, na koju ona upućuje, nije *i ne može da bude* samo akcija na ravni socijalnoj, nego je i *akcija na ravni govora*. Jovan Popović je pokušao u socijalnoj akciji da nađe izlaz iz »plesa nad prazninom«. U doba toga svog plesa (nad praznином sveta, ali i nad praznином govora), prevashodno ekspresionistički stilizovanog, on je bio sposoban da, s vremena na vreme, progovori i novoromantičarski; čak, svoj ekspresionistički *Ples nad prazninom* završio je sasvim u slavu novoromantizma: poslednji stih u poslednjoj pesmi ove knjige *(Oproštaj i kraj)*: »Osmehom ponor premostite« tako je suštastveno novoromantičarski da bi se mogao uzeti kao *geslo novoromantizma* (i njegove psihologije, i njegovoga morala, i njegove poetike). Pa ipak, već tu, u uvodnom *Opravdanju* (za sav taj ples, ali i za osmeh kojim bi se ponor premostio?), on se okreće, u stilu samooptužbe, imperativu socijalne svesti, i to upravo tamo gde navodi Starčevićeve stihove iz *Lakrdije: »Čestitam ti Veliki / vešto potpiruješ mozgove naše«*: »... Žonglirali smo po paučinastim nitima snova, zidali staklene građevine misli u beskrajnim plavetima, brodili kroz japanske sličice na svili, kroz dadaizam i kroz ničim neodređene labirinte potpunog oslobođenja. — Potpunog? ‚Čestitam ti, Veliki, vešto potpiruješ mozgove naše!' Sve je to samo igra žmurke da bih pobegao ispred... čega? — Samog sebe? Da ne čujem možda jezovito obični krik gladi iz suterena, da zabašurim da mi se drug bori sa najvećom bedom? Tu si opet, svirepa savesti!« Starčevićev mističko-»metafizički« *Veliki*, kao nepoznata sila nepoznatog zla koje obmanjivački »potpiruje« naše mozgove, pominje se ovde (pomalo ekspresionistički stilizovan, takođe?) u času kada je već stvarno obespredmećen socijalnom svešću: njegova tajanstvenost raspada se u »jezivo običnom« kriku gladi iz suterena. Ali, zar ta jeziva *»običnost«* krika gladi, koja razvejava »tajanstvenost« zlodelne moći »Velikog«, ne razvejava, istovremeno, i sve muke govora, u koji prodire praznina i koji tu nalazi »ne-običnost«, sve muke govora reči bez vrednosti u svetu bez vrednosti (ove jezive »običnosti« krika gladi), otkrivajući u njima puku »igru žmurke«, način da se pobegne od ove socijalne svesti (»svirepe savesti«)?

melodijskog, prelaska s reči na reč; kod njega, u paralizi sve većoj, u »uporednom ćutanju« stihova i rečenica, pod pretnjom sumanutosti, iskidani pokreti, na razmeđu nebuloze i pokušaja nadrealističkog automatizma: »Jedini možda za ono pola dana oranja ili za jednu noć prištava sanjanja, ili: što ne ponudiš sira kad zeva — pa uzeti sekiru mesto lampe za oči ko dim od cigarete — (izbelele oči od bijenja za blatna rođenja). Popljuvati gadnu rupu da ne boli glava. Draga čuda razjapljena neba — kad ne čekam vaša čekanja, *pozdravite pobegle mi ruke za dalekim pružanjem*«.[22] Novoromantičari su hteli, posle ovakvog

Ovaj »jezivo obični krik gladi« u njoj (i za nju), jeste krik protiv mistifikacije »Velikog«, ali i protiv pesničkog govora kao »igre žmurke«, kao načina da se pobegne od istine. U iskustvu Jovana Popovića, — koji nije napisao najznačajnije stihove pokreta socijalne literature, ali kroz koga je, van svake sumnje, *drama duha* koji je tražio rešenje u osnovnoj misli i osnovnom stavu ove literature, došla do svoga najpunijeg i daleko najznačajnijeg izraza, — socijalna svest ne samo što (kao svest o svetu bez vrednosti) ne podrazumeva i svest o rečima bez vrednosti (toga istog sveta, i kojima se taj svet reprodukuje), nego kao da »oslobađa« od te svesti: upućivanjem na socijalnu akciju, u stilu utilitarizma vremenom sve izrazitijeg, ova svest kao da se »izuzima« iz sfere iskušavanja govora reči koje su izgubile vrednost. Oglašavajući za puku »igru žmurke« i za pokušaj »zabašurivanja« socijalnosti *sve* što se dotle tražilo (pa i nalazilo) otvaranjem tim iskušenjima (sve: od igre sa »japanskim sličicama« do dadaizma), ona »zabašurava« problem govora (kao problem progovaranja autentičnosti u neautentičnom svetu: kao sâm problem poezije). Socijalizacija svesti tu nije pretpostavka za još dublje (pesničko) poniranje u stvarnost govora, nego, sasvim suprotno, pretpostavka za emigriranje iz te stvarnosti: kao da je *dan* stvarnosti te socijalne svesti *noć* govorne svesti, ili kao da imperativ »izaći iz doma go u noć« ovde nije odbačen, nego samo *prestilizovan*, jer je dan ove socijalne svesti, njena svetlost, noć ove govorne svesti, i svesti o govoru, tako da je socijalizacija neka vrsta *očišćenja* od svake »prljavosti« što se nalazi u sukobu sa govorom reči bez vrednosti (koji se produžava i kroz nas)? Kao da prihvatanje socijalnog problema znači odbacivanje govornog problema (kao da socijalizacija znači »ukidanje« ovog problema), ova svest prihvata, — i to bez i najmanjeg kolebanja, bez i najslabije griže savesti, — *one iste* reči bez vrednosti (»profanisane«), koje su je, koliko juče, bacale u očajanje. Ne samo što se od reči više ne očekuje »potpuno oslobođenje«, nego se reči, — pošto ne mogu da donesu to oslobođenje, — prihvataju takve kakve jesu: to je kritika govora sa pozicija apsoluta, »potpune slobode«, apsolutna kritika, ali kao paradoksalni način izmirenja sa rečima; pošto se od njih ništa *bitno* ne može da očekuje, ni njihov problem nije *bitan;* treba, dakle, posle ovoga otrežnjavajućeg razočaranja, u stilu apsolutne kritike, prihvatiti reči takve kakve su. Tako se pobuna protiv sveta bez vrednosti iskazuje kao, možda, neželjeni, ali objektivno neporeciv, način prihvatanja reči (bez vrednosti) toga istog sveta: kao jezički konformizam nepomirljiv sa poezijom. (Nije li tim nužniji bio *pokušaj* nadrealizma, okrenutog u svemu zahtevima totaliteta, da nađe i očuva u nerazorivom jedinstvu pobunu protiv sveta bez vrednosti sa pobunom protiv reči bez vrednosti?)

[22] Bez naslova, *Večnost*, januar 1926, br. 1.

nebulotičkog grčenja, da im stihovi budu kao te »ruke pobegle (. . .) za dalekim pružanjem« (od svega, a pre svega od tela, od materijalnosti); Starčević iz ove nebulotičnosti može još samo u ironiju, i dosetku: može još samo od drugih da traži *da pozdrave* te njegove (od njega samoga) odbegle ruke (u rastvaranju svega). Oni, ako nisu lepi, bar veruju u svoju lepotu; on je zgrčen i *ružan*, u toj zgrčenosti u kojoj je mogućno samo kreveljenje, na granici između vulgarnosti i ludila, loših kafanskih viceva i beskrajnog očajanja, tamo gde treba »popljuvati gadnu rupu da ne boli glava«. Oni šapuću, i šapatom, pre svega, hoće da »osvilene« zemlju, on ne može ni da krikne (zgrčenost je i protiv krika); on može samo svojim krikovima da poruči:

Pričekajte —
jednom, kad budem sam
otvoriću prozor,
pa ću da vas prospem u noć.
— Neka vas prime zvezde!
A ja ću ostati da nove sabiram.
Pa kad bude vreme da i ja odem,
neću vas prosuti; bićete mi pratnja,
ječaćemo bolno, ko bednici kad ječe

(Krikovi).[23] To je amelodijska cerebralnost, kojoj vodi pokušaj ironisanja, između dosetke (o prosipanju krikova u noć, kao što se prljava voda prosipa iz kante) i bola koji ta dosetka hoće, ponovo, da umanji; humor, ugrožen u samom korenu, ali i ono »ječaćemo bolno«, što se tu odlaže (a nije se odložilo: evo ga, sentimentalističkog, i banalnog, u završnom stihu pesme). »Neka vas prime zvezde!«: — nisu to zvezde novoromantičarske poetičnosti (iz ropotarnice romantizma); i nije to ozarena noć somnambulskog mesečarstva, kao bezopasnog lebdenja nad ponorom: nije to belina neznanja kao nevinosti somnambula-anđela (i kao belina sveta prekrivenog snegom),[24] nego je to belina u kojoj će iščeznuti Pave Starčević, bez pozdrava, bez osvrtanja. To je belina koju, možda, *predviđa* ona prazna (šesnaesta)

[23] *Refleks mladih*, 1924, br. 1.

[24] V. »angela trag na snegu« u Blagojevićevoj knjizi *Karneval anđela*, Beograd, 1930. (Blagojević, čak, neće ovde da kaže *anđela* nego *angela*, ali ne zato što je ovo, liturgijsko, izobičajeno: ovo *angela* kao da traži od njega sneg, ideal mekote i lakoće.)

stranica u *Časi vode*. Na vrhu te stranice, ispod krupno odštampane reči *Belo*, Starčević je (potpisujući se, ponovo, samo inicijalima), napisao: »ipak / poslednji gutljaj / biće puno srce«, a *na dnu* njenom, Risto Ratković (a gde bi on bio, ako ne na dnu, kao onaj koji ostaje?), dopisao je: »I bela praznina, / Možda za album«. Da li se to preko ove bele stranice, kao preko ćutanja (preko praznine reči koje su izgubile vrednost), on dovikuje sa Starčevićem, ali već obarajući glavu, tonući u sumorno svoje ćutanje? Ili mu odgovara samo, predviđajući tu belu stranicu, tu konačnu prazninu konačnog nestanka i zaborava (te neumoljive smrti pesnika), u pokušaju, ponovnom, da paradoksalnom dosetkom (tom belom stranicom »za album«: tim nesećanjem za — sećanje, tom prazninom za — uspomenu?), njenim humorom, sačuva neko dostojanstvo pred tim ponorom koji u njemu budi užas, ali tako što se taj humor ponovo izvrgava u jevtinu dosetku, pa je to, sada, dosetka protiv samoga ne-bića, *vic protiv ništavila?*[25]

To je zagrcnuti povik Rista Ratkovića za Pavom Starčevićem, ali kao za samim sobom. Nije li ovaj Starčević, koga je Ratković morao dobro da čuje kada je rekao (tako tipično ratkovićevski, uostalom): »Dolazim na prstima i polako, tiho otvaram vrata, da vidim šta se radi bez mene«,[26] sâm Ratković, onaj uvek skriveni, do nevidljivosti, na samoj granici nepostojanja, ali Ratković koji sada *bukvalno* napušta samoga sebe, Ratković koji Ratkovića prepušta njegovoj noći, da uzaludno pruža ruku u njoj, čekajući »spas dodira«, i hrabreći sebe, između dva pada u tupost ćutanja, negledanja i neslušanja: »Nije mi glava zarobila oči«?[27] Pave Starčević je dvojnik Ratkovićev, izgubljen tek što je nađen. Ne onaj koji se večito samo sprema na »definitivno bekstvo« (pa zato i jeste i nije ovde), nego onaj koji je to bekstvo i ostvario. Ali on je, u godinama 1924—1925, i svuda tamo gde svest o rečima koje su izgubile vrednost otkriva prazninu, »pod senkom grča totalnosti«; nenapisan, razbijen, tek nekoliko jedva povezanih rečenica, i tek nekoliko stihova što se traže i mimoilaze, on je među prvima otkrivao tu prazninu: možda je bela stranica po kojoj će pokušati da pišu i oni koji nikad nisu čuli za njega.

[25] Na prvoj strani knjige *Ples nad prazninom* Jovan Popović je naveo ove Starčevićeve reči, ali ih je lišio smisla koji one imaju jedino kao dopisivanje (ili dovikivanje), preko bele stranice, sa Ristom Ratkovićem. Bez te bele stranice, one su lišene drame: one su prosta afirmacija vere u »puno srce«.

[26] *Tihi odlazak; Refleks mladih*, 1924, br. 1.

[27] *Mrtve rukavice*

Svetislav Stefanović

Svetislav Stefanović godinama se (od kraja prošlog veka) udubljivao u Šekspira: trudio se da njegovu misao uskladi sa ritmovima srpskog jezika. Ali, iza brojnih, i za srpsku kulturu značajnih njegovih prevoda Šekspira, leži njegova upravo šekspirovska tragedija: stihija neke mračne strasti za sopstvenom veličinom, koja je bila neuporedivo jača od svih upozorenja koja su mogla Stefanoviću da dođu iz Šekspirove drame. *Ovaj prevodilac Šekspira završio je kao jedan od bezbrojnih junaka Šekspirovih:* pod okupacijom, on je proslavljao pedesetogodišnjicu svog književnog rada; negdašnji *Gojko* iz *Stražilova* (iz 1893), slušao je on kako mu odaju priznanje koje mu je bio uskratio Jovan Skerlić. Čovek koji je osnovnu svoju misao pokušavao da nađe u znaku nekakve »sveopšte telepatije«, pod imperativom kosmičkog saosećanja koje ne bi zatajilo ni pred jednim kamenom, on je, pod okriljem nacističkih ubica i palikuća, doživljavao svoj čovečanski kraj ubeđen da je, najzad, u sveopštem krvoproliću, došlo vreme da se izvrši »revizija vrednosti« i da se njemu oda zasluženo a dotle uskraćivano priznanje.

U književno-kritičkoj misli poslednjih trideset godina on je odsustvo, belina, *neka vrsta aveti*. Međutim, imperativno je suočavanje sa duhom pesama koje je on pisao: to je *suočavanje sa bespućem* građanske kulture koje je, davno pre no što je Stefanović postao jednim od Šekspirovih junaka, van svake sumnje odjekivalo u njegovom duhu, talasima zlokobno-mračnim. Stefanović nije posebno značajan kao pesnik; ali je

značajan kao *duh ovog bespuća*. Već na počecima svojim, osetio je on to bespuće. Osetio je *granice* kulture građanskog individualizma: *granice estetizma i granice zdravo-razumskog racionalizma*. Naslutio je da u Dučiću postoji težnja za beskrajnim, ali da je ta težnja ograničena: da ona ostaje u granicama žudnje za ženom i u granicama estetizma, — u granicama samodovoljnog Ja za koje su sva bića i sve stvari sveta samo njegovi *simboli* i da je otuda i *dekorativnost* ove lirike, njena slikovitost koja, uprkos svim težnjama ka zvuku, linijom simbolizma, dozvoljava zvuk reči ali ne dozvoljava ono bitno zvučanje koje bi imalo da bude zvučanje duha univerzalne simpatije i univerzalne misli koji sve obuhvataju, u vrhunskom saučešću. Ako je Dučić hteo da ponovi Don Žuana (u varijanti srpske građanske kulture prve decenije), Sv. Stefanović sanjao je da, u duhu, ponovi svojevrsnu *imitaciju Hrista*:[1] da nadvisi beskraj erotske žudnje beskrajem apsolutne simpatije, da dučićevskom pokušaju spasavanja *od granica*, u smislu narcističkog estetizma, pretpostavi religijsko-mističko spasavanje. Nesumnjivo, dučićevski beskraj, čija pokretačka snaga je žudnja za onim što je »daleko«, što možda i ne postoji ali što se jedino hoće, taj *estetski* beskraj prethodi ovom njegovom religijsko-mističkom beskraju: on je čak neko vreme verovao da *etička* ljubav ima da proiziđe iz *estetičke* ljubavi, kao njen viši stadijum.[2] Ali on je hteo, pre svega, oslobođenje od estetizma: taj estetizam koji prethodi »etičkoj« ljubavi jeste, u stvari, Dučić bez boga koji prethodi njemu »sa« bogom. Ako u idejnom simbolizmu Dučićevom ima romantizma onoliko koliko ima žudnje za beskrajem, ta žudnja nije religijska: ona završava u estetizmu, u zvuku reči, u sjaju slike. Svetislav Stefanović hteo je ovaj simbolistički romantizam da oslobodi od estetizma individualističkog Ja. *Novoromantizam*, koji se oglasio kroz njega još u vreme dok se on kolebao između vojislavizma i Laze Kostića, da bi veoma brzo, već sredinom veka, došao do jasnih svojih izražaja, rođen je u Stefanovićevom pokušaju oslobođenja simbolističkog romantizma od estetizma, ali pravcem izrazito mističko-religijskim.

[1] U prikazu prve Dučićeve knjige pesama on se pitao: »Ko će danas da veruje u Boga? Ali, šta će poezija bez vere, bez religije?« *(Pesme J. Dučića; Nova Iskra*, 1902, god. IV, br. 1).

[2] U drami *Sukobi* (Novi Sad, 1910) ima i ovakav dijalog: »Mesto estetičke ljubavi, doći će doba etičke ljubavi, je li?« — »Ne jedna mesto druge, nego jedna iz druge«

Novoromantizam imao bi da bude *romantizam povraćene vere u doba bezverja građanskog individualizma*, sredinom prvog desetleća veka. Ako za boga, koga su Darvin, Laplas i Marks prognali iz misli, nema više mesta u intelektu (jer nema više mogućnosti za *kategorijalnu* teologiju), njemu jedino pribežište, po S. Stefanoviću, može da bude u emocionalnosti, u čovekovom nemirenju sa sopstvenom ograničenošću, u žudnji za univerzalnošću koja bi, međutim, mogla da nađe svoje zadovoljenje jedino u emocionalnim našim sposobnostima: u sposobnostima simpatije.[3] Stefanović je hteo *univerzalnu* simpatiju, u duhu hrišćanstva: univerzalizam njegove univerzalne simpatije jeste univerzalizam svečovečanskog, ili univerzalizam Hrista: žudnja za univerzalnom simpatijom, kao svojevrsna imitacija Hrista, jeste ovde žudnja za bogom.

[3] Ovo je uočeno još povodom prve zbirke pesama Svetislava Stefanovića *(Pesme originalne i prevedene*, izd. *Paher i Kisić*, Mostar, 1903): »Darvinizam i marksizam su razorili staru veru u apsolutne norme, posle njih se ne veruje više u objektivno apsolutne ideale koji bi stajali kao takovi za sva vremena i vredili u svima prilikama. Teološkog shvatanja nema, od kako su ga kozmološki opovrgli Laplas, biološki Darvin, sociološki Ten, Marks i dr. Otuda je i u literaturi osnovna nota: rezignirano pokoravanje nuždi, to jest: tako je, tako mora da bude«. Međutim, »psihički nagon za samoodržanjem (. . .) ne trpi relativizma i opet hoće teologijom da potisne kauzalizam«, stvara se jedno novo apsolutno merilo, ali ono nije u objektivnom »apsolutizmu«, nego u subjektivnom. »Prirodni i socijalni determinizam po duhu svom pretvara se u religiozni«. U tome smislu »nova romantika« nije »reakcija, već je korak unapred, ona relativnoj spoznaji moderne podaje sad apsolutnu vrednost«. To je nova vera u duhu Meterlinka, subjektivistička i monistička. *Pesme* S. Stefanovića su *»prvi, svesni korak u našoj literaturi u smislu* (. . .) *novoromantičnog duha«*. Povodom pesme *Zašto* u članku se kaže: »Pesnik je jasno uočio težnju novoga duha, da treba od religioznog dogmatizma rastaviti moralnu slobodu i ono ‚moralno' učiniti pojedinim slučajem religioznog« *(Brankovo Kolo*, 29. januara (11. februara) 1904; potpisano inicijalima *V. A. S., Zagreb)*.

U duhu spasavanja religije od Marksa i Darvina napisao je Stefanović i pesmu *Velika obmana (Pesme originalne i prevedene*, druga knjiga, izd. *Paher* i *Kisić*, Mostar, 1904), koja opisuje »u prljavoj krčmi radničko veselje« i govor radničkog vođe: »To je on, izabranik, apostol i vođa. / Od stola mu za čas stvori se tribina. / On zboriti poče. Česta reč mu ‚proda' / I spominje mnogo Marksa i Darvina. / — / Reče, da će doći doba da svak ima / Što zasluži. I ko jedan, u tom času / Zapljeskaše svi, jer milija im svima / Od istina silnih laž u tome glasu«. *Anonim* je u *Delu* (februara 1905, XXXIV, 2) pisao da je to »pesimizam tako bedan i jadan, vulgaran i toliko ‚pesnički', da bi ga bez ikakve bojazni mogao izraziti i kakav najobičniji čiftinski filistar. Stefanović, nekadanji ‚socijalac' a danas po struci lekar, najsvečanije i u ‚pesničkoj' formi izjavljuje danas, posle toliko estetičkih studija, i tako velikog osećanja za čovečanstvo, da su sve ono samo silne laži što su god kazala dva najveća uma XIX veka — Marks i Darvin«.

Zbog toga se S. Stefanović okrenuo engleskoj novijoj poeziji, i to najpre poeziji *prerafaelita,* u prvom redu Dantea Gabriela Rosetija, a zatim Svinberna i Brauninga, štampajući prevode njihovih pesama zajedno sa svojim pesmama. Kada je čitao, prevodio i komentarisao ove pesnike, on nikako nije hteo samo da populariše u srpskoj kulturi u to doba potpuno nepoznatu poeziju: on je vladajućoj francuskoj poeziji (u znaku Heredije i Albera Samena) pokušavao da suprotstavi i pretpostavi poeziju proniknutu religijsko-mističkim duhom.[4] Uostalom, u ovom nastojanju veoma brzo je, i u okvirima engleske poezije, pretpostavio Svinberna, a zatim Brauninga, D. G. Rosetiju, i to težnjom da *izmiri intelekt sa misticizmom,* odnosno da dođe do intelektualnog misticizma, ili do misticizma intelekta.[5] On je bio, i ostao, veliki poštovalac Rosetija. U Rosetiju je nalazio napore ka religijskoj sublimaciji erotike: secesionistički stil Rosetijev opčinjavao ga je, toliko da je čak pokušavao Rosetijeve slike da pretoči u svoje stihove.[6] Ali, otkrivao je istovremeno da je

[4] »Duh mistike je jedna od bitnih stvaralačkih sila engleske poezije; on je i jedna od njenih najvećih čari. Zato sam uvek smatrao da bi upoznavanje engleske poezije kod nas moglo i moralo imati dubokog značaja, sadržajno još više no formalno. Jer, nesumnjivo, jedan od najvećih nedostataka naše umetničke poezije jeste baš nedostatak u njoj mističkih elemenata. (. . .) Ističući mistički duh engleske poezije, ja bih želeo da taj duh stvaralački oplodi i našu poeziju, i otvori joj one vidike i one dubine bez kojih se nikakva, ni velika, ni čista poezija nije stvarala. Više no nemačka ili koja druga, engleska poezija postala je i razvila se iz himne, iz molitve, i ta je poezija jedno mistično ovaploćenje, utoliko umetnička ukoliko ima u sebi mističnog i božanstvenog« *(O mistici i mističarima engleske poezije,* 1929; v. *Sabrana dela Svetislava Stefanovića, Portreti i eseji,* I i II, Beograd, 1931). Inače, noviju englesku poeziju otkrivao je Stefanović u Pragu, gde je neko vreme bio na studijama medicine. Oto Hauzer, Stefanovićev prijatelj, koji je na nemački jezik prevodio poeziju raznih naroda (objavio je i antologiju srpske poezije: *Serbische Dichter, Aleksander Dunker,* Weimar, 1912, unoseći u nju šesnaest Stefanovićevih pesama), kaže da je Stefanović došao do novije engleske poezije zahvaljujući interesovanju kruga oko *Moderní Revue* za simboliste i njihove pretеče prerafaelite *(Aus fremden Zungen,* 1905, sv. 10). Po Hauzeru, Stefanović je kroz ove pesme, a pre svega kroz Dantea Gabriela Rosetija, našao »put ka samome sebi« *(Weltgeschichte der Literatur,* II, *Bibl. Institut,* Leipzig, 1910).

[5] Tada, najverovatnije, još nije znao za Blejkovu definiciju poezije: »Alegorija okrenuta intelektualnim moćima, a skrivena od telesnog razumevanja, to je moja definicija najsublimnije poezije« (navod prema Stefanovićevom članku *Viljem Blejk,* objavljenom uz izvode iz Blejkovog *Venčanja neba i pakla, Letopis Matice srpske,* 1927, CCCXIV, 1), ali na Blejkov misticizam morali su ga uputiti prerafaeliti, koji su i otkrivali Blejka novom vremenu, a ne manje i Svinbern.

[6] Takva je, pre svega, njegova pesma *San proletnjeg dana (Uz Rosetijevu sliku A day dream)* koja je u drugoj zbirci *Pesme,* iz 1904, objavljena s

poezija ovoga pesnika i slikara neka vrsta *sinteze lirike i slikarstva,* nalazeći da je u tome i njena veličina ali i njena ograničenost. *U svojoj pobuni protiv granica, Stefanović je stigao do pobune protiv slike,* ili do svoga sna o Svinbernu: nije li Svinbern prevazilazio Rosetija onako kako zvuk prevazilazi sliku? Stefanovićeva kritika Rosetija, iz perspektive poezije Svinberna i, ne mnogo kasnije, Brauninga, u suštini je kritika

napomenom, u stvari opisom Rosetijeve slike: »U slici ženska prilika, sa knjigom, koju je prestala čitati, u krilu; sedi među granjem, rukom držeć jednu granu kao vijolinu; — sanja budna«. Ovu napomenu Stefanović je izostavio u zbirci *Sunca i senke* (Beograd, 1912; tu je pesma objavljena, na str. 47, pod naslovom *A day-dream,* bez ikakvog objašnjenja). Značajna je, međutim, sama činjenica da je Stefanović uneo ovu pesmu u zbirku *Sunca i senke,* koja je mala antologija njegove dotadašnje poezije; ta činjenica pokazuje da Roseti u njemu, ipak, i uprkos Svinbernu i Brauningu, nije bio sasvim mrtav: secesionistički ukus (tako moćan i u poeziji Dučićevoj ovoga vremena) vladao je njime sve negde do 1912 (ali poneki njegov odblesak može da se nađe i u kasnijoj Stefanovićevoj lirici). Poslednji sonet, s naslovom *Večiti san* u zbirci *Sunca i senke* (pre balada, na str. 131), sasvim je rosetijevski: »Ja ću da umrem ko rob ispred vrata / Ljubavnog dvora tajnom zatvorena, / Gde sanjam da je suđena mi žena / Na tronu svem od smaragda i zlata. / — / Valima kose sva je okružena, / Ko Mati Spasa usred mora plava / Što zalazeć je sunce obasjava / Na valu mekom ko oblačna pena. / — / Znam: ona čeka mene nepoznata / Vekove mnoge u snu od krinova, / Belih i čistih kao grudi njene. / — / I smrt će prići i otvorit vrata: / Plinuće tada sva lepota ova / I zasut večnim sjajem moje zene«.

To je *secesija ili »sinteza« Smrti i Lepote: pseudo-romantizam autorepresivne erotičnosti,* od koje se Stefanović nikada nije oslobodio: »Smrt je Lepota bića« (u pesmi *Kad rastu senke,* u zbirci *Granice,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1928). I to je Rosetijev ideal žene, iz njegovih slika, koje Stefanović (u eseju o Rosetiju) opisuje ovako: »*Guste kose,* koje padaju po vratu i plećima, *pogled čežnje* ‚duboke kao vode večernjih tišina', usne pune, strasne, crvene, ‚što se u poljupcu kao crvi grče', glava nazad nešto zaturena *da se vidi vrat,* karakteristični vrat koji je Roseti uneo u slikarstvo, dug ‚like a tower' (kao kula). Sve je u ovom Stefanovićevom opisu Rosetijeve žene, sa slika, tačno, pa i ovaj vrat ‚like a tower'; samo, glava nije »nešto zaturena da se vidi vrat«, nego je, naprotiv, sagnuta: »da se vidi« zatiljak (tako je, najčešće, i na slikama ali *i na fotografijama* D. G. Rosetija, onima za koje je kao model poslužila *Jane Morris,* žena Rosetijevog prijatelja, koga pominje i Stefanović; v. Graham Ovenden, *Pre-raphaelite photography, Akademy editions,* London, 1972), projekcija ovoga autorepresivnog erotizma, potajnog, skrivanog, koji i vidi ove »guste kose«, pre svega, ali i ovaj vrat žene koja je sva oličenje čežnje, ali koja je i *nedostižna* (zabranjena), zbog čega tu »lepota postaje simvol smrti, ‚sestra smrti'« (Stefanović, u eseju o Svinbernu), i zbog čega se njoj dolazi samo kroz sopstvenu smrt: otuda je žena ovde »zaneta« kao da sluša »rajske glase«, »Kao san prečiste Device, koja se / Slutnjom Blagovesti skoraśnjih osmeva« *(A day-dream);* otuda je ona »Ko Mati Spasa usred mora plava« *(Večiti san).* To je ona ista *Blažena deva spasenja* Dimitrija Mitrinovića, iz pesama *San* i *Veče spasenja* (iz 1911),

vojislavizma i parnasizma u srpskoj kulturi, sa pozicija simbolizma, ali koji se ne bi iscrpeo zvučnošću reči nego koji bi tu zvučnost prevazilazio zvukom duha ili univerzalne misli i univerzalne simpatije u kretanju. Duh »platonski« (ovde, u verziji hrišćanskog misticizma) kako može da pristane na sliku kada hoće apsolutnost (univerzalnost) za koju nema ni slike ni ma koje druge predstave? *Apsolutnost ne pristaje na sliku;* ona

simbolička projekcija, u stilu secesionističkom (ili ovom »prerafaelitskom« Svetislava Stefanovića), teške autorepresivnosti ili izvitoperenog romantizma, iz njegovih odjeka.

Do danas nije uopšte dovođena u vezu *Santa Maria della Salute* Laze Kostića (pisana godinama, završena 1909, za *Matićino* izdanje Kostićevih pesama) sa ovom *Majkom Spasa* S. Stefanovića. Ni samome Stefanoviću, koji je inače svaku priliku koristio da istakne svoje *istorijske* zasluge, nije ovo palo na pamet. Prerafaelitski (i opšte-secesionistički) kult žene kao Madone, kao *žuđene »nevinosti«* (kao projekcije autorepresijom teško ozleđene seksualnosti), mogao je Kostiću, tokom dugih godina u kojima je preživljavao i pisao svoju završnu, »labudovu pesmu«, da dolazi delimično (i makar u najmanjoj mogućnoj meri), posredstvom S. Stefanovića, sa kojim je u doba kad je živeo i pisao *Santa Maria della Salute*, održavao stalne veze. Preko Stefanovića, a pre svega preko njegovog prevoda *Blažene Deve (The blessed Damozel)* D. G. Rosetija, ali ne manje i preko njegove balade *San Vuka Mandušića* (u trećoj zbirci *Pesme*, iz 1905), koja van svake sumnje pretpostavlja i ovu baladu Rosetijevu kao antitezu *Gavrana* E. A. Poa, Lazu Kostića je mogao takođe *da stigne* talas prerafaelita. Samo, Laza Kostić odoleo je ovom talasu, i kao čovek i kao pesnik: on živi (za razliku od secesionista) sa ovom *Majkom Spasa:* u njegovom doživljaju i u njegovoj viziji ona je i *Majka Spasa* S. Stefanovića (»*Blažena deva*« D. G. Rosetija) i žena, a on isto toliko čovek hrišćanskog misticizma koliko i čovek nepotisnute erotičnosti. On opšti sa mrtvom ženom dok nosi oko vrata »San Matere Božije«. Ona njegova strofa, koja počinje stihom: »U nas je sve ko u muža i žene«, koju je Isidora Sekulić doživela kao »progoretinu«, kao delo pesničke nesmotrenosti u erotskom zanosu Kostićevom, u *Santa Maria della Salute* (v. Isidora Sekulić, *Laza Kostić. Srpski književni glasnik*, 1941, LXII, 5; *Sabrana dela* Isidore Sekulić, knj. II, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1964), izraz je Kostićevog stihijno-erotskog otpora pozno-romantičarskoj (pa i prerafaelitskoj), secesionističkoj, autorepresivnosti.

Svetislav Stefanović je imao priliku (i to *kakvu* priliku!) da sluša, u Beču, kako Laza Kostić govori o »svom novom platonizmu« (v. Stefanovićev tekst *O Lazi Kostiću, Sabrana dela* Svetislava Stefanovića, *Portreti i eseji*, I—II), o svom »mističkom braku« sa Lenkom Dunđerski; ali, time se nije okoristio; on iz toga nije došao ni do kakve svesti o autorepresivnoj suštini svoje »Majke Spasa«, odnosno o neživotnosti (ne-erotičnosti) svog misticizma, što će reći čitavog svog novoromantizma koji na tom misticizmu počiva. On je ostao *lažan* onoliko koliko je ostao autorepresivan pesnik »nevinosti«, onaj koji se užasavao *(kao)* i pri samoj pomisli da bi neka »gruba ruka« mogla da se svije oko »struka« njegove »kraljice lepote« (»S gadnom željom oko tvoga gola struka«, — *Sažaljenje*, u zbirci *Sunca i senke*).

Istina, on je, po ugledu na Brauninga, — i u otporu »klasičnom« srpskom romantizmu, očigledno sledeći duh rakićevskog građanstva (kome se inače u

pristaje samo na zvuk, koji se oslobađa od zatvorenog, strogo-ograničenog, prostora slike.[7] Eseji Stefanovićevi o Rosetiju,

svemu drugom pokušao da suprotstavi), i pozivajući se na Ibzena, na »moderni roman«, — pokušao da peva »bračnu ljubav« (v. njegovu misao o tome u eseju o Brauningu, *Portreti i eseji*, I—II, str. 120 i dalje). Već u prvoj svojoj zbirci, iz 1903, ima on sonet *Bračna noć*, koji se završava tercinom: »O, nek nas, mila, ljubav napred kreće / Života viru, gde nam Himen sjajni / Od besmrtnosti pruža darak sreće« (na str. 26. ove zbirke). Ali čitava »bračna ljubav« S. Stefanovića završavala je na ovako loše stihovanom (i danas nesumnjivo komičnom) hvalospevu ovome »Himenu sjajnom« koji »od besmrtnosti pruža darak sreće«. Ona potiče iz erotske žudnje, ali koja je izvitoperena »platonizmom«. Ona je zbog toga *frivolno-dvosmislena*, kao u pesmi *U ime večnoga* (u knjizi *Pesme, II*), koju je Bogdan Popović uneo u *Antologiju novije srpske lirike:* ». . . Govoriću ti, kako nema slasti / Većih od slasti stvaranja — sve bede / ne mogu da je smanje. Pa ću kasti, / — / Kako je duh božanstven u toj snazi / I da mu telo tek dostojno služi, / Plodno i samo, jer njegovi trazi / Duhu su vrelo. Zatim, kako kruži / — / Kroz vasionu celo isto biće / I kako sve se u nj stapa i sliva, / I svi poznamo njegovo otkriće / U času kad od dvoga jedno biva. / — / I rečima punim tajnog, nejasnoga / I nesvesnoga, svest ću ti zaneti, / Pa ti, sakriven od pogleda tvoga, / U ime Večnog nevinost uzeti!« Ne može biti nikakve sumnje u građanski frivolnu dvosmislenost ovih stihova: ko ne bi *poznao*, u koncepciji »večnosti« i »duha« (kome telo »služi«), u ovoj »vasioni« kojom »kruži *celo isto biće*«, osnovnu koncepciju »platonskog« novoromantizma S. Stefanovića? S druge strane, ko ne bi *osetio ironiju* ovih stihova, koja je tolika da ova pesma izgleda kao trenutak krize ovog novoromantizma, kao autoparodija njegovog Ja? (Ipak, A. G. Matoš, pod pseudonimom Hop-Frog, u *Samoupravi*, br. 37. i 38, 1905, video je u ovoj pesmi izraz monizma, u duhu Getea i Šelija, a Tin Ujević, prikazujući *Sunca i senke*, u *Slovenskom Jugu*, br. 30. i 31, od 21. i 28. VII 1912, izraz *moralne* nužnosti upoznavanja najvišeg bića »u času kad od jednog dvoje biva«.) Ta dvosmislenost (kao neizbežna pretpostavka frivolnosti, koja je ovde svakako pre svega i privukla Bogdana Popovića), izražava unutarnju protivurečnost samoga Svetislava Stefanovića u ovom trenutku, kao protivurečnost između građanske, cinično-realističke, »iskrenosti«, koja se svemu »večnom« (»platonskom«) ismeva, i ove žudnje za »platonskom« ljubavlju, odnosno protivurečnost između najvulgarnije seksualnosti i najvulgarnijeg (najbanalnijeg) mogućnog »platonizma«. Svetislav Stefanović »razrešio« je tu protivurečnost opredeljujući se za »večnost« platonizma: ostao je, do smrti, pesnik »čiste«, »anđelske« ljubavi, — trajni, uprkos svemu neizlečivi »rosetijevac«. Ne može biti nikakve sumnje da je u korenu njegovog religijsko-mističkog novoromantizma ova autorepresivna secesija: slabost njegovog misticizma potiče iz slabosti njegovog erotizma. Otuda on »peva logički, ne instinktivno« (u navedenom članku iz *Samouprave*). Ali otuda i ovaj pesnik univerzalne, svečovečanske simpatije, nije i ljubavni pesnik (ljubavne njegove pesme sasvim su beznačajne): njegova *svečovečanska ljubav podrazumeva smrt erotike.*

[7] Kao i u poeziji Dimitrija Mitrinovića, kome je Stefanović posvetio svoje *Muzičke vizije (Pesme, II)*, preštampavajući ih u zbirci *Sunca i senke* i čiji religijsko-mistički, — a kasnije takođe i »svečovečanski«, — novoromantizam ne može se shvatiti bez Stefanovića. Stefanović je u samom korenu Mitrinovićevom. Čak u prvoj Stefanovićevoj zbirci, iz 1903, dat je osnovni Mitrinović: »Ko svemir

Svinbernu i Brauningu, objavljeni na stranicama *Dela*, 1906. i

i mene ista duša kreće« *(Majska elegija)*, »Zanesi mi, zamrsi budnu svest« *(Mesecu)*. Razlika je samo u tome što Mitrinović vidi zvezde tamo gde je, u ovo doba, Stefanović video mesec: »O sipaj snove srebrnim zrakom, / Razli ih, razli tananim mrakom, / Meseče bled: / Da sluteć sanjam *nebeski mir*, / Da sišem čudno *blaženstvo tajne*«. Možda je još očiglednije Mitrinović u Stefanovićevoj pesmi bez naslova (na str. 4. prve zbirke): »I jošte dugo *u plavilu nebnom* / Odsjajkuje od srebrnoga zraka. / Miriše ponoć. Mesečina *struji*, / Po njoj mi *duša* pliva do oblaka — / Vedra i laka. / — / I često mi je kao da mi *tajna* / *Neznana sila obuzela dušu* / *Ko da se beskraj sliva u me celi*, / I ko što mesec oblaka prozrači, / Ko sve što topi mesečina sjajna / I meni dušu zraci joj razneli / Pa kao da mi *od tela se deli*, / *Diže se, leti, nestaje i tone* / *U svetom miru neme vasione*«

Nemogućno je razumeti Mitrinovića bez Stefanovića. Svakako, i Mitrinović je, razvijajući svoju mitologiju plave noći i idealnoga »iščeznuća« u njoj na osnovama Stefanovićevog novoromantizma, mogao da bude podsticajan za Stefanovića. Pesma *Uništenje* (u zbirci *Sunca i senke)* kao da pamti Mitrinovićevu žudnju za iščeznućem u plavoj noći; ona, čak, kao da je izraz nastojanja Stefanovićevog da ovoj žudnji (koja kod njega postaje žudnja za samouništenjem) dâ izrazitiju *melodioznost*, da savlada odsustvo zvuka i svojih *Muzičkih vizija* i Mitrinovićeve poezije:

Zapljusni mi dušu, vale noći plave!
Vrele one vatre, što mi bićem kruže,
Potopi kô strasne, opaljene ruže;
I sva žud života neka tobom zgasne,
Vale noći plave!

Senke moje duše crvene, krvave,
Što rastu kô senke stvari k međama ti,
Upi; kô svu zlokob sina tužna mati
U duboke bore, stradanjima časne,
Vale noći plave!

Kô kita od snega pro srebrne reke
Plovi oblak jedan mističan i sjajan,
Uzdisajni pomen svud prisutnog mrenja.

Nosi zvuke kao letnja svila meke.
Dok do u dno srca duboko beskrajan
Bol večnosti lije svu slast uništenja,
Valom noći plave!

(To je, nesumnjivo, jedna od najznačajnijih pesama Stefanovićevih, ali i svakako izuzetna: melodioznost, očita uprkos izvesnim iskušenjima, — posebno onome u trećem stihu druge strofe, koje je uostalom poetski vredno: jemstvo razbijanja monotonije melodijske lakoće, — ovde ne protivureči bitnom Stefanoviću kao u ostalim njegovim pesmama. Ovo je *jedinstven trenutak lakoće tog bitnog Stefanovića* koji, u istoj žudnji za samouništenjem, ostaje nepomirljiv i sa lakoćom i sa ovakvom melodioznošću.) — Osim toga, mogućno je da je

1907. godine,[8] formalno su portreti ovih pesnika a u stvari predstavljaju, svi zajedno, Stefanovićevu misao o *bitnom* pesniku, o onome koji se razvija iz Rosetija preko Svinberna da bi trijumfovao u Brauningu. Razvoj moderne poezije ide od slike ka zvuku, ili od telesnog ka senzacijama »kada telo postaje *transparentno*, kada se materija gubi u ideji, u predstavi«; to je razvoj od poezije kakva je Rosetijeva, i u kojoj »mrtve stvari

Mitrinović, koji je pokušavao da sprovede klasične metričke sisteme (pa i sistem safijske strofe), uticao na Stefanovića: iako je Stefanović, sigurno, dobro poznavao safijsku strofu (između ostalog i iz engleske poezije), mogućno je da ga je Mitrinović podstakao, svojim primerom, da prihvati ovu strofu u pesmama *Povratak* i *Bolu* (v. takođe u knjizi *Sunca i senke)*. Istina, pokušavajući da prikaže nastanak nekih svojih pesama *(Prilog analizi lirskog stvaranja; Život i rad*, 1930, knj. VI, br. 32, 33. i 34), Stefanović govori o pesmi *Povratak*, ali nigde ne pominje Mitrinovića. Ova je pesma, veli, nastala jedne noći, u Obrenovcu, dok je putovao kao lekar; tada su mu se prividele svakojake sablazni, a ritam kola, na kojima se vozio, odjednom je dobio »ritam stiha safijske strofe — ne stalan isti ritam, no je imao u sredini neko ubrzanje i neke prekide«: »Upravo neverovatno da se ritam safijske strofe u jednog modernog pesnika mogao nametnuti samim rečima jedne neobične emocije. Naravno da je meni safijska strofa iz ranije poznata bila; ali nikad ne bih pomislio da će mi njen ritam doći da izrazi senzacije te čudne noći«.

Ali, prema Stefanoviću, kad se suoči sa sopstvenom pesničkom prošlošću, treba biti *posebno* obazriv. Ima u njega sklonost da sopstvenu pesničku istoriju mistificira: kao da je osećao da mu je značaj pre svega *istorijski*, a nikako u samoj snazi pesme, on je veoma polagao na svoje *prvenstvo* po hronologiji. U *Letopisu Matice srpske* (april 1928, CCCXVI, 1) objavio je nekoliko pesama pod zajedničkim naslovom *Na starim žicama*, s napomenom: »Nedavno, među starim artijama pronađoh čitav svežanj najstarijih mojih stihova, iz god. 1900. i ranijih, koje godinama smatrah izgubljenima. Izabrao sam odatle izvestan broj pesama koje će možda biti od interesa za studiju moje poezije, *a možda i naše književnosti i poezije uopšte*«. (Kurziv R. K.) Prva od tih pesama je u slobodnom stihu, i *datirana* je: *U Beču, 2. III 1897*. U prvoj njegovoj zbirci, u kojoj su pesme između 1893. i 1903, ima slobodnog stiha, ali nikako ove vrste; na osnovu pesama u zbirci nemogućno je pretpostaviti ovakav slobodan stih, kakav je u prvoj od ovih naknadno pronađenih pesama, — pod naslovom *Oblak u noći*, — ma koliko da je tu razgovor Stefanovićev sa mesecom stilizovan dosledno u stilu Laze Kostića (»O, mrzak si mi, protuvo svetska!«). Ovaj stih je potpuno u duhu slobodnoga stiha i, uopšte, stila Laze Kostića, i kao takav bio je, *teorijski*, mogućan u ovo doba. Ali *Stefanovićev rukopis iz prve zbirke ne sadrži iskustvo ovakvoga stihovanja*. Otuda se nameće pretpostavka da je Stefanović ovde izvršio, godinama kasnije, redakciju neke stare pesme, držeći se njenog *osnovnog* tona, koji je mogao postojati, ali ne u ovakvim stihovima. Kao da je hteo da istakne svoje prvenstvo u stvari slobodnog stiha.

[8] Eseje o Rosetiju i Svinbernu štampao je i posebno, pod naslovom *Iz engleske književnosti, Mala biblioteka, Paher i Kisić*, Mostar, 1907; sva tri eseja objavio je i u knjizi *Portreti i eseji, I—II*.

postaju slike, simvoli našeg osećanja i raspoloženja«, — tako da ovome pesniku (ali i pesniku ovoga tipa uopšte: Vojislavu Iliću, kasnije Dučiću) »svet više služi samo *kao dekoracija«*, — ka poeziji u kojoj se, naprotiv, »vidljivi svet gubi u nevidljivosti duše, kao lagani zadrhtaj žice u prostranstvima zvuka«. Oslobođenje od granice zahteva oslobođenje od slike, jer »slika nas *vezuje* za sebe, u najidealnijem slučaju mi bismo želeli postići ono što slika predstavlja. Muzika nas vezuje za neke nevidljive svetove, i po zvucima muzike *daleke sfere,* nikada nedokučene prostorije postaju čarobni vrtovi po kojima mi kao u snu šetamo«.

Međutim, osnovni Stefanovićev problem bio je i ostao *problem intelekta,* a osnovni njegov napor da se intelekt pomiri sa religijsko-mističkim pozvanjem: zbog toga ovaj san o »šetnjama« po vrtovima »dalekih sfera« ne može, nikako, da se traži u prostoj muzici verbalnosti. Intelekt se ovom muzikom ne dâ opseniti. Zato je ovde kategorički imperativ »ne samo muzikalni tok i kretanje reči, nego i tok i kretanje osećanja, ideja«,[9] ponovo kao u poeziji Brauningovoj (onakvoj kakva se priviđala Stefanoviću), koja je »ritmički izraz duše«, s tim što ova *duša,* čijim pesnikom je Stefanović pokušavao da postane, nije duša staro-romantičarskog, sobom ograničenog sentimentalizma samo-volećeg-se Ja, pa čak ni jedino duša univerzalne simpatije, totalnog saosećanja i sapatnje sa svim živim i mrtvim, nego je *istovremeno* sa ovom hristovski univerzalnom saosećajnošću i *duša intelektualnosti,* ali neodvojive od motiva i imperativa sapatnje. Ako »samo intelektualna poezija može odgovoriti našim modernim zahtevima«,[10] intelekt te poezije jeste *intelekt zahvaćen ovom žudnjom za beskrajnošću,* intelekt koji, kao i muzika, treba da bude jemstvo posvećivanja u univerzalnost, u ono što je beskrajno (kao univerzalna misao ili univerzalna simpatija) jer je *nadlično,* ili *suštinski lično, ona esencijalnost svakoga Ja,* ona sveopšta misao (kao sveopšti zvuk) koja *uopštava,* apstrahovanjem svega konkretno-pojedinačnog, neposredno-iskustvenog, putem ka nad-iskustvenom kao ka suštinskom iskustvu svakoga ličnog iskustva.

Zbog toga je to *vizija umesto slike,* ali vizija koja se ne može svesti na sliku *(muzička vizija);* i zbog toga je to *vidovitost* koja je

[9] *Pesnik slikar — Dante Gabriel Roseti*

[10] *Pesnik muzičar — Aldžernon Čarls Svinbern*

»teška, tamna, nejasna« (Brauning je »vidovit i pri tome, ili baš zbog toga, tako težak, nejasan, taman, nerazumljiv«), umesto jasnosti zdravo-razumskog racionalizma (— onoga koji, pre svega, traži u ovoj epohi duh svemoćnog Skerlića i Bogdana Popovića —), ali uvek, i neizbežno, dramatična vidovitost: svaka prava lirika mogla bi da ponese naslov Brauningove zbirke pesama *Dramatic Lyrics,* jer njen *interes* počinje tamo gde počinje naš *»interes za opasne ivice stvari«* (Brauning: »Naš interes je na opasnim ivicama stvari«): tamo gde je »veliki, sudbonosni moment ljudskog života, *moment preloma,* kada je svaki čovek na ivici sa koje može uskočiti u nebo ili pasti u pakao, moment iza kojeg može doći sreća ili nesreća, iza kojeg se postaje dobrotvor ili zločinac, moment koji se može nazvati sudbina«.[11] Ovaj dramatični »interes za opasne ivice stvari«, koji je Stefanović, — primerom engleskih pesnika-mističara, ali i primerom pesama koje je sâm, u isto ovo doba, pisao, — pokušavao *da suprotstavi bezopasnosti simetrije harmonije takozvane »cele lepe pesme«* B. Popovića, i po čemu se on radikalno odvaja, suštinskim svojim stavom, od duhova smireno utopljenih u blaženstvo simetrijsko-harmoničnih nizova pretpostavljenih, kao formalno-zvučna iluzija, ovoj stvarnosti bespuća sveta i duha koja je tražila, neodoljivo, svoj odjek u S. Stefanoviću, jeste *»interes« za »nebo«* koje se ukazuje samo u »velikom momentu«, i samo duhu sposobnom da žudi »opasne ivice stvari«. *I bog zahteva opasnost,* jer ne pristaje na zdravo-razumski racionalizam za koji lepota ne može da bude ništa drugo nego estetizam ove primarne, simetrijsko-harmonizirajuće iluzije usred stvarnosti potpune izgubljenosti i osamljenosti svih.

Duh koji se ovde traži nije duh *umetničkog* savršenstva, majstorstva *(»artizma«):* to je duh *čovečanski,* koji je nesavršen, koji je prožet mišlju o sopstvenoj nesavršenosti i koji, zbog toga, *ne može* da se zadovolji artizmom, duh koji, i kada ne dostiže savršenstvo artizma, ipak dostiže »nebo«, kroz ovaj svoj »veliki momenat«. Stefanović (pod senkom J. Dučića i B. Popovića) osluškivao je Brauninga i čuo ga je kako kaže: »taj veliki moment, to je velika, neispunjena čežnja Andreja del Sarto, ‚slikara bez mane'. Savršene su njegove slike, ali on nije zadovoljan. Ima *slabijih* slikara, ima samo majstora, koji se

[11] *Pesnik mislilac — Robert Brauning*

trude da izrade neku sitnu stvar, sličnu onoj koju njihov model, njihov idol obriše u prolazu dodirom svoje aljine'. Al ti su srećni.

Njihova dela padaju dole, al oni su, znam,
Mnogo puta domašili nebo, koje je meni zatvoreno,
Ušli su u nj i zauzeli tamo svoja mesta,
Mada se vraćaju natrag i ne umeju to reći svetu.
Moja su dela bliža nebu, *ali ja sedim ovde dole.*«[12]

Ta misao mora da se duboko dojmila Stefanovića. Osnovna linija njegove pesme, istrzane, i jedva kao promucane, — *jedva povezane,* — duboko ispod »neba« savršenstva, kao da uvek na dnu sebe, u samome svom zametku, u toj klici što neće doći ni do cveta ni do ploda, što će »artistički«, — pa i više: čak *i estetski,* — ostati *jalova,* — nosi sećanje na ovo Brauningovo viđenje Andreje del Sarta; i kao da se čuje glas te linije, *glas* tih neravnih, nespretno-rogobatnih, jedva *skrpljenih* u pesmu stihova Stefanovićevih, ova misao da su oni koji su se našli najbliže savršenom izrazu ipak ostajali daleko od onih koji do toga izraza, istina, nisu došli, ali koji su *našli sebi mesta na nebu.* Svakako, to je glas utehe koju je sigurno tražio ovaj pesnik nesposoban da dostigne Dučića (i u kome će, uostalom, odjeknuti ne samo jedan Dučićev akcenat); ali, to je *i opredeljenje,* ne manje, — ako ne i više, — za »nebo« protiv umetničkog savršenstva, opredeljenje *za čoveka a ne za umetnika.* Bensonova ocena Rosetija: »Ne čovek, nego umetnik tu postaje pesnik« (ocena u kojoj je Stefanović morao nalaziti potvrdu svoje misli o vojislavizmu, posebno o Dučiću) bila je i ostala pretpostavka osnovne misli Stefanovićeve; on je hteo čoveka, a ne umetnika, ali čoveka koji bi bio »epitom univerzuma, središte sveta«, onoga koji se uzdiže iznad granica svog tela i svoje svesti, koji ne gleda okom nego »čulom duše«,[13] *i čija poezija neće se nikada uniziti*

[12] *Pesnik mislilac — Robert Brauning*

[13] U eseju o Brauningu navodi on Brauningove stihove: »Al ko želi da prodre unutra / Dublje, mora zaroniti *čulom duše,* / Nipošto očima ko što su vaše«. U prvoj pesmi u ciklusu *Muzičke vizije* (u knjizi *Pesme. III* bez naslova, u knjizi *Sunca i senke* pod naslovom *Sklad)* javlja se »čulo tajno«, »čulo opšte koje bića spaja«: »Ponekad otplovim na krilima zvuka / U čarobni svet, o kome uho sanja / . . . / Jedva čula slute izgled tome svetu. / Dočarat ga zna tek u bojama sjajnim / Duša sama kroz san o čarobnom letu. / Tada ga nazirem nekim *čulom tajnim,* / — / Čulom jednim opštim, koje bića spaja. / I ja svoju dušu živo čutim istom / Tad, kad ona tone u duši beskraja / Ko maglice pramen u eteru čistom«.

na dekorativnost jer svet za njega ne može da se svede na riznicu simbola njegovoga sopstvenog Ja. Njegova poezija nije i ne sme da bude poezija onoga »*suviše autobiografskog*« Ja, protiv koga je govorio Vajld kao protiv izvora najgorih mana moderne poezije, niti se ona stvara kao »neposredni izraz (. . .) osećanja«: ta poezija, ta *čovečanska* poezija, »nije zbir neposrednih utisaka života nego *niz momenata duše*«.[14] To je prava poezija koja se rađa samo putem prevazilaženja svega neposredno-iskustvenog, putem ka najdubljoj subjektivnosti koja prevazilazi, beskonačno, sferu »neposrednih« osećanja i utisaka Ja (ili Ja neposrednog iskustva) i koja je, zato, univerzalistička i vizionarna.

Zbog toga pesnik mora prema sopstvenoj osećajnosti da bude, — opet kao Brauning, — »onako objektivan, nezainteresovan, kao dramski pisac prema radnji i ličnostima svoje drame«:[15] »pesnici koji su sposobni da crpu samo iz svog realnog života, iz svog iskustva, daleko su od veličine«.[16] Otuda, kroz Stefanovića, zahtev za »mitizacijom« sopstvenoga emocionalno-misaonog iskustva, ali otuda i njegovo upućivanje na već postojeće mitološke izvore, pre svega *na narodnu pesmu.* Interesovanje njegovo za narodnu pesmu, u prvoj deceniji veka, više je nego izuzetno.[17] Po tom interesovanju on se *potpuno* odvaja od najuticajnijih pesnika svog literarnog naraštaja: u epohi pozno-vojislavističkog, a zatim parnasističkog (i idejno-simbolističkog) *individualističkog* racionalizma, razvijanog pod znamenjima ideologije »evropeizacije« srpske kulture, koja je mitotvorstvo uopšte, a pre svega srpske narodne poezije, prepuštala (najčešće s prezirom građanskih skorojevića prema njoj kao prema nečemu »primitivnom«, »seljačkom«, ali i pod tiranijom »suviše autobiografskog« Ja individualizma) pesnicima drugorazredne snage i petorazrednoga obrazovanja, Svetislav Stefanović je bio jedini među ovim »evropejcima« u stanju ne samo da misli nego i da napiše: »Misli se da je moderna poezija negacija narodne, ja naprotiv mislim da je moderna poezija u svom prvom značenju,

[14] *Dante Gabriel Roseti*

[15] *Robert Brauning*

[16] Isto.

[17] Na samom početku veka, u članku *Na raskrsnici (Zora,* 1901, br. 11. i 12), ukazivao je na značaj narodne pesme za dalje poetsko stvaranje. Izbor iz svojih napisa posvećenih narodnoj poeziji i prozi štampao je, pod naslovom *Studije o narodnoj poeziji,* kao knjige III i IV svojih *Sabranih dela,* Beograd, 1933.

svesni, intelektualni, izražaj onog, što narodna poezija na izvestan primitivan način izražava«.[18] Ali, on je srpsku narodnu poeziju čitao kao religijski mističar; on ju je čitao *iz perspektive Svinberna:* »Ona lepota, kojoj je narodna poezija primitivan izraz, dobiva u Svinbernu svoj intelektualni izraz. I kao što je muzika glavni bitni elemenat narodne poezije, tako je muzika duševna potka Svinbernove poezije. Spiralna putanja razvitka čovečje duše, koju naučnici uzimaju kao najverovatniju i demonstruju je na ostalim poljima, izgleda da se i u razvitku umetnosti pokazuje kao tačna. Svet dolazi u pravac i položaj u kome je ranije bio, ali uvek za neki stupanj više«.[19] Ta »spiralna putanja« imala bi da pomiri ideju produžene aktuelnosti mita arhaičnih vremena i ideju istorije i evolucije (ali i istoricizma, kao progresizma, izuzetno jakog u srpskoj kulturi ovoga doba), ideju večnog i ideju vremena. Međutim, ovo izmirenje za Stefanovića je moguće samo u znaku misticizma: religijsko-mistički novoromantizam traži kroz njega isključivo misticizam u narodnoj poeziji.[20] Podstaknut tvrdnjom Remi de Gurmona (u *Promenades littéraires)* da »nijedan pesnik, od Grka, nije imao osećanje fataliteta, tragične neizbežnosti kao Po«, on je tražio to »osećanje finaliteta« u srpskoj narodnoj poeziji, i našao ga u pesmi *Ženidba Milića Barjaktara:* »Da je ovaj motiv stran današnjem realističkom osećanju ne može se poreći. Samo to ne znači da je stran i za umetnost. Jer, kad bi to bilo, onda bi se mi zaista mogli

[18] *Aldžernon Čarls Svinbern*

[19] *Aldžernon Čarls Svinbern*

[20] Onako kako je i sam njegov pokušaj prevazilaženja individualizma (i estetizma) usmeren pravcem misticizma. On hoće narodnu poeziju onako kako neće »suviše autobiografsko« Ja ili Ja zatvoreno u uzan krug neposrednog iskustva. Nova poezija pati od mane »suviše autobiografskog« (ova reč Vajldova je iz romana *Slika Dorijana Greja;* Stefanović insistira na njoj), i »tek neki moderni pesnici slobodni su od nje (od ove mane) i dodiruju se u tome sa narodnom poezijom kojoj se upravo i ne zna tvorac« (u eseju o Svinbernu). Narodna poezija obećava modernom pesniku »nezainteresovanu umetničku kontemplaciju« (»... samo prema dalekim motivima prošlosti umetnik može da bude u odnošenju nezainteresovane umetničke kontemplacije, koja je tako značajna pogodba umetnosti«, — u eseju o Rosetiju). Ova »*nezainteresovana* umetnička kontemplacija« u stvari je oslobođenje od »suviše autobiografskog« Ja. Kao takva, ona nužno vodi *intelektualnosti;* poezija koja je ovde jedino moguća jeste »intelektualna poezija« (jer »samo takva — intelektualna poezija može odgovoriti našim modernim zahtevima«, — u eseju o Brauningu), ali ovaj zahtev za intelektualnošću je, paradoksalno, u osnovi svojoj *mističkí:* misticizam, kao izraz žudnje za oslobođenjem od sopstvenog Ja, traži ovaj intelektualizam koji mu je duboko suprotan, ali kojim on pokušava da se produži, u svojstvu mističkog intelektualizma ili intelektualnog misticizma. Spoj intelektualnog i mističkog, kome je težio Stefanović, i kome je on obrasce nalazio u engleskoj intelektualno-mističkoj poeziji, a naslućivao ih u Lazi Kostiću, otvarajući se drami zaoštrenog protivurečja racionalnog i iracionalnog (toj sustastvenoj drami moderne poezije), u osnovi svojoj ima težnju za oslobođenjem od individualizma. ili *stvarnost kulture svemoćnog individualizma.*

Zbog toga je i njegovo interesovanje za narodnu poeziju uobličeno po modelu engleske intelektualno-mističke poezije, ali ne daleko i od izvesnih trenutaka Laze Kostića, koji je nosio u sebi *i oganj intelekta i oganj mističara* (onoga Kostića koji će se iskazati naročito u poslednjim svojim godinama, kada Stefanović i prijateljuje sa njime), i koji je pre svega time odstupao od osnovnog duha romantizma srpske kulture: Stefanović je žalio što u Vukovim (ali i drugim) zbirkama narodne poezije ima neuporedivo više *herojskih* pesama nego pesama *mitoloških* (a posebno religioznih), i što se herojskim pesmama posvećuje veća pažnja. »Kod nas su interes i potrebe za herojskim pesmama potisnuli svaki drugi interes, pa su zato mitološke pesme i one koje su s njima u najtešnjoj vezi, pesme pobožne, tužbalice, božićne, koledske i dr. postale nezapažene i pogotovu niti proučavane niti dublje proosećane«. Kasnije, posle prvog svetskog rata, kada je zauzimao, iz godine u godinu sve više, *stav razočaranog heroja,* on je u »posleratnoj krizi« tražio argument za ovu svoju težnju ka mitsko-mističkom sloju narodne poezije, koju je iskazivao još polovinom prve decenije, tražeći spas od individualizma u misticizmu i pišući o engleskoj poeziji, svojim interesovanjem za Lazu Kostića, ali i svojom baladom *San Vuka Mandušića:* »... u posleratnoj krizi, kada se polako svuda oseća izvesno razočaranje sa (!) čisto herojskim kultom, kada se vidi da samo herojstvo ne vodi ni pojedine ljude, ni narode, ni čovečanstvo ni sreći ni miru, ni postignuću nekih viših ciljeva — počinje svuda kroz ljude i narode da struji nostalgija, žudnja i čežnja za jednom opštije ljudskom i dublje čovečanskom duševnošću od one koja se i umetnički izrazila u herojskom tipu. Vraćanje na dublje, starije od herojskih, *primordijalnije i primitivnije* osnove, na mitološke i religiozne između ostalih, oseća se svuda u svetu. *Upanišade* su prestale zanimati samo stručne ispitivače stare indijske religije, filosofije i umetnosti, i sve više postaju skoro popularnom lektirom najmodernijeg intelektualca. Crnačka umetnost ne herojskim no mitskim, mitološkim i religioznim svojim karakterima osvaja i prodire širom sveta. Silaženje u mitska vremena i teme počinje se osećati i u našoj najnovijoj umetnosti« *(O mitološkim pesmama i temama naše narodne poezije,* almanah *Prosveta,* Sarajevo, 1923; v. *Studije o narodnoj poeziji, Sabrana dela,* III — IV). »Iako nedovoljno izraženi, ti elementi u narodnoj poeziji ipak postoje, i u stvaranju kosovskog misterija — Lazarevo privoljevanje nebeskom carstvu, misterij Jugovića i njegove majke, zatim u obradi teme o Sunčevoj sestri, Miliću Barjaktaru, i nekim drugim pesmama, te daju narodnoj poeziji onu dubinu koju im samo umetničko savršenstvo i herojski karakter ne bi inače mogli dati« *(O mistici i mističarima engleske poezije).* Zbog toga je Stefanović pretpostavljao *Luču Mikrokozma* daleko popularnijem *Gorskom vijencu:* »... mislim da je krajnje vreme da se Njegoševoj *Luči* da puna pravda, kao najvećem delu naše književnosti, umesto etički prevaziđenog i pesnički neodrživog *Gorskog Vijenca«.* (U istom članku; ovu ideju o *Gorskom vijencu* ponovio je on u više navrata.)

zapitati: da li je na pr. narodna pesma o *Ženidbi Milić Barjaktara* manje lepa zato što ne odgovara današnjem realističkom osećanju, nego je i ona jedan nežan, fini dokumenat o proniknutosti duše, ili još suptilnije, najviše lepote fatumom, dokumenat koji čeka svog srpskog Svinberna da ga dostojno obradi. Ideju i suptilni značaj te naše narodne pesme naslutio je već Laza Kostić u svojoj *Osnovi lepote u svetu*. Ona čeka samo intelektualni izražaj onog pravog antičkog pronicanja duše fatumom, kojemu je ta pesma prvi ritmični izražaj«.[21]

Laza Kostić, koji se tu javlja, jeste pravi »fatum« Svetislava Stefanovića: u Kostićevoj poeziji on je video »jevanđelje prave, velike, nove i buduće poezije«,[22] one osnovne principe koje je našao i u poeziji engleskih mističara: dramatičnu vidovitost, težnju za samoprevazilaženjem sopstvenog Ja, putem vrhunske osećajnosti i vrhunskog intelekta, spoj zanosa i intelekta, sintezu racionalnog i iracionalnog, sposobnost da se izađe iz »autobiografskog« Ja i iz stega »bolesnog racionalizma« i realizma, vizionarstvo koje je mitotvorno i koje se hrani vizijama mita narodne pesme. Taj spoj intelektualnosti i zanosa, putem ka nadlično-mitskom, jeste ono što ga je magijski privlačilo u Lazi Kostiću: u tome je on video posebnost Laze Kostića u odnosu na sve druge romantičare srpske poezije, ali u tome je, u svom anti-vojislavizmu, video i jedinu budućnost poezije: ta budućnost imala je da bude *anti-vojislavistička jer je morala da bude anti-individualistička,* univerzalistička: ostvarenje sinteze među ljudskim bićima, ali i ostvarenje sinteze u samome biću, između vremenskog i večitog, aktuelno-modernog i mitskog. U Svinbernu i Brauningu on je našao potvrdu ovih osnovnih Kostićevih načela: Kostićeve pesme (i, posebno, balade), on prima kao poklonik Svinberna, a u Svinberna i Brauninga posvećuje se kao onaj koga je Kostić, kao intelektualni i (kasnije, u epohi kada ga je on i upoznao) kao sve izrazitiji mistički *romantičar,* opsedao od prvih njegovih dana.[23] Njegov novoromantizam nedvosmisleno vuče svoje poreklo iz osnovnih načela Kostićevih, ali prelomljenih kroz duh engleskih mističara, i to pre svega nastojanjem *da se mistika mitotvorskoga romantizma oslobodi od herojskog elementa.* Njegova balada *San Vuka Mandušića* najpotpuniji je izraz ovog nastojanja da se »destiliše« misticizam iz herojsko-mitotvorskoga duha, »emancipacijom« od heroizma; Stefanović je i posegao za Njegoševim *Gorskim vijencem,* kao *krajnjim* izrazom epskog mitotvorstva, upravo u ovoj želji: ubeđen da je *Gorski vijenac* etički »ograničen« i prevaziđen onako kako je to i samo herojstvo, koje je u njegovoj osnovici, on je apstrahovao

[21] *Aldžernon Čarls Svinbern*

[22] *Nešto o lirici Laze Kostića; Brankovo Kolo,* 1904, X, 8.

[23] Za Lazu Kostića vezivalo ga je dugogodišnje prijateljstvo. Ovo prijateljstvo počinje od njegovoga članka o *Maksimu Crnojeviću (Letopis Matice srpske,* 1901, CCVI, 2). (Ovome članku prethodi Kostićev nepovoljan referat o Stefanovićevom prevodu Šekspira, *Mnogo vike ni oko šta,* rađenom 1897/1898; Kostić je referat štampao u *Pozorišnom listu,* ali Stefanović, protivno svom običaju, nije odgovorio polemički.) Stefanović je pisao još o Kostićevoj *Gordani (Letopis Matice srpske,* 1901, CCIX, 5), o njegovoj knjizi o Zmaju *(Branik,* 1903, XIX, 48—49), — braneći Kostića od oštrih napada, — o njegovoj poeziji, u *Brankovom Kolu,* 1904. i, najzad, predgovor za *Antologiju Laze Kostića* (izd. *Narodna knjižnica,* Zagreb, 1923), koju je sam sastavio, *O Lazi Kostiću* (v. u knjizi *Portreti i eseji).*

Iz svoje obimne prepiske sa Kostićem, između 1900. i 1910, objavio je izbor pod naslovom *Iz pisama Laze Kostića* u *Letopisu Matice srpske,* 1931 (u sveskama za jul-avgust, oktobar-novembar i decembar). U ovim pismima Kostić se čuva da kaže Stefanoviću mišljenje o njegovoj poeziji. Povodom prve njegove zbirke pisao mu je: »Meni bi milo bilo, kad bi vas mogao *oterati* sa Parnasa u njegovo podgorje i okolne doline. (. . .) Ko zna kako je tamo, bilo da se sam popeo, bilo da je video kako su takovi ‚popeti' duhovi prolazili, kao što sam ja video — a i vama je poznato — tom ne može biti milo videti, kako se opet jedno mlado srce uputilo tom vratolomnom stazom na onu silnu vetrometinu i strmoglaviju«; tu se zadovoljio da Stefanoviću uputi, u dve-tri rečenice, samo neke stilističke primedbe. (U pismu koje ovome sledi, on pokušava da ubedi Stefanovića, — koji je očigledno shvatio da mu Kostić poriče pesničke sposobnosti, — da nije mislio da za Stefanovića nisu »parnaske visine«: »Ja mislim da sam bio dosta razgovetan kad rekoh, da bih i *zašto* bih bio rad *oterati* vas na podgorje. Ne zato što sam iz poslatih pesmica video da vi niste za parnaske visine, nego što znam — a i vi sami lepo znate — da vas tamo ne očekuju pečene ševe. Vi, u sadašnje svoje godine, to možete samo slutiti; ali da vi *znate* ono što ja *znam,* da vi znate ono što ja patim, vi biste se ratosiljali i one visine parnaske, na koju sam se ja uspeo po sudu onih koji su me na najvišoj videli. Meni bi milije bilo videti vas i znati vas *sretna* čoveka, nego gladnog i priznatog *srpskog* pesnika. Pa zar i vi da izvlačite narodne taljige iz gliba, ne rukama ili blagom, nego tim osetljivim srcem, začinjenim i spremom i mozgom einer besseren Sache würdig?!«) Nigde ni jedne određenije kritičke misli: »Čitao sam ‚divlje sonete'. Ima i divljine, ukoliko može biti u tako *pitomoj* formi« (podvukao Laza Kostić); »Pročitao sam *Skice.* Vivant sequentes!« (povodom Stefanovićeve knjige *Skice, Mala biblioteka,* sv. 70, Mostar, 1904); a za Stefanovićevu baladu *Srdžba Gordanina* (v. *Pesme. III):* »Da je *meni* veoma ugodna i simpatična, to bi moglo biti i stoga što ste vi tim postali kao moj duhovni zet, vi ste obljubili moju kćer — und haben sie mit Ihren Gedanken geschwängert. To je nova veza među nama, ali to čini da ja ne mogu biti sasvim nepodmitljiv sudija o čisto estetskoj vrednosti vaše pesme. Dosta je da je meni veoma mila«.

ljubavni san Vuka Mandušića od Mandušićeve herojske ličnosti: hteo je Mandušića-ljubavnika, ali ne i Mandušića-heroja, hteo je da ovaj *heroj-ljubavnik bude samo ljubavnik*. U ovoj njegovoj baladi su neki osnovni elementi sna Mandušićevog iz *Gorskog vijenca: senokos* po kome mesečina *plava* izliva maglu, pretvarajući njegov prostor, pun cveća, u prostor mistički; tu je i Anđelija, a pre svega tu je žudnja Mandušićeva za sopstvenom smrću, njegova žalost što nije poginuo. Ali, sva poezija ljubavnog sna Njegoševog Mandušića oslobođena je ovde od samoga Mandušića, ali i od jedinstva koje tvori sa Mandušićevom heroikom: Njegošev Mandušić, koji sanja svoj ljubavni san i »u snu govori kao na javi«, jeste *junak;* on sanja san o ljubavi *noć*

Zbog prijateljstva sa Kostićem, a naročito zato što je branio Kostića, »Svetislav Stefanović proglašen je odmah za epigona Laze Kostića, i to mu je obeležje kod šire publike i do danas ostalo« (Marko Car, *O pjesmama Svetislava Stefanovića; Letopis Matice srpske,* 1906, CCXXXVI). U tome je najdalje otišao Branko Lazarević. Poredeći Stefanovića sa Lazom Kostićem (u članku *Svetislav Stefanović kao lirski pesnik, Srpski književni glasnik,* 1907, XIX. 1. i 3), on je pisao: »Ima nečega zajedničkog u osnovnom raspoloženju, u osnovnom tonu njihovih poezija. Sem želje da se kaže što novo, iako se za to, sem dobre volje, traži još mnogo što šta drugo čega oni nemaju, imaju oni i drugih zajedničkih osobina. Ačenja, pesnički kalamburi, neuravnoteženost koja ide do buncanja, nejasnost koja se tačno podudara sa praznoslovljem, a sračunata na uspeh, kazivanje najobičnijih stvari sa izgledom čoveka koji je na putu da otkrije nešto veliko, utisak nesklada, rečenički obrti, akrobatski slikovi, kovanje reči bez potrebe, ogrešenje o logiku i gramatiku, sve slika i ritma radi, — to su osobine koje su zajedničke pesmama Laze Kostića i Svetislava Stefanovića«. U *Istoriji novije srpske književnosti* (1914) Skerlić je pisao da »Stefanović ima mana koje vrlo jako opominju na Lazu Kostića, čiji je on obožavalac i jedan od vrlo retkih branilaca«.

U tekstu *Uzbuna kritike i najmlađa moderna (Misao,* 1921, knj. VI, sv. 1, 2. i 3—4) Stefanović je smatrao za potrebno da ukaže i »na jako odomaćene smešne tvrdnje kojima sam ja siromah bio i ostao žrtva: na pr. ono opšte mesto o mojoj vezi i zavisnosti od Laze Kostića. Dakle ni Šekspir, ni Roseti, Svinbern, Brauning kojima sam se ja sa svakim posebno nesravnjeno više bavio nego sa celom srpskom poezijom ukupno — svi oni nisu imali na mene uticaja, ako se bez toga ne može i ne sme hteti da uđe u literaturu, — koliko Laza Kostić, meni dijametralno suprotan tip, za koga sam imao ličnog sažaljenja zbog njegove lične i književne sudbine, do koje je došao ne samo svojom krivicom nego, možda, u znatnijoj meri, zbog strahovito nekulturnih prilika u kojima je živeo«. Inače, taj Laza Kostić osvetljen Stefanovićevim »ličnim sažaljenjem«, postaće koju godinu kasnije i *»siromah* Laza«; govoreći o svojoj odbrani Laze Kostića »od tadašnje sistematske kampanje vođene protiv njega«, Stefanović je pisao: »A ta mi je polemika donosila samo štete, tako da mi je siromah Laza jednom prilikom predlagao da ga napustim, ne bih li bar sebi pomogao« *(Povodom krize knjige; Letopis Matice srpske,* 1927, CCCXII, 2—3).

uoči istrage poturica: on » . . . sa snom o slobodi sanja san o slobodnoj ljubavi, i plače kao malo dijete«. Nesumnjivo, kad Njegošev »Mandušić ne bi zaplakao od sreće, od ljudskog bola, od ljubavi — on bi bio junaštvo, ali ne i određeni živi junak. Bio bi sjenka, a ne obraz«, bio bi »junaštvo a ne junak«;[24] ali, isto tako bio bi »senka« i Vuk Mandušić koji sanja svoj ljubavni san a nije junak. Ne samo veličina nego i *suština* Njegoševog romantizma jeste »u jedinstvu dva protivurječna elementa«;[25] S. Stefanović, međutim, razorio je to jedinstvo, uništavajući i *dramsku* napetost njegovoga unutrašnjeg protivurečja; san ove njegove balade nije san Vuka Mandušića, koji objedinjava duh herojsko-epski sa duhom lirskog folklornog melosa, — to nije san vrhunskog, i *krajnjeg* (njegoševskog), mitotvorstva, nego san Dantea Gabrijela Rosetija: san prerafaelitski u prividu mitotvorskog duha srpskoga epskog deseterca. Upućivanje na mitotvorski duh ovde je skroz prividno i, upravo kao takvo, izraz *potpune nemoći* za produžavanje tog duha. (Ta nemoć nije ništa manja od Rakićeve ili Dučićeve.) Ako je Stefanović upućivao na izvore mitotvorne i mitonosne narodne poezije, u svom nemirenju sa atomizovanim svetom i duhom građanskog individualizma, u svojoj žudnji za univerzalnošću, kroz njega se surova moć toga atomizovanog sveta individualizma produžila u potpunosti: on može da čita i narodnu poeziju i Njegoša isključivo iz iskustva duha ovoga sveta, koji traži spas u simbolizmu i njegovim pretečama, u Svinbernu ali i u prerafaelitima. On čita i narodnu poeziju i Njegoša pod osvetljenjem Svinbernove poezije, ali, — čak i više, — iz iskustva samoga Rosetija, i to iz balade *Blažena Deva (The blessed Damozel),* koju je preveo negde u isto doba kad je pisao *San Vuka Mandušića* i baladu *Srdžba Gordanina,* očito nastojeći da nastavi Lazu Kostića, i to u tome smislu što bi bio »srpski Svinbern«: njegova balada *Magdalena* (po motivu iz jevanđelja Jovanovog, gl. XXII, st. 16, 17, 18), objavljena je sa baladama *San Vuka Mandušića* i *Srdžba Gordanina* u trećoj zbirci, iz 1905, kao uvodna: religijsko-mističko njeno usmerenje (»Pred tvojim ko s neba okom u meni umre žena«; »Ostavi meni samo grob tvoga mrtvog tela«) ostaje *osnovno* usmerenje Stefanovićevih balada.

[24] Radovan Zogović, *Vuk Mandušić, Umjetnost i kritika,* maj 1939, br 1—2; v. u Zogovićevoj knjizi *Na poprištu,* izd. *Kultura,* Beograd, 1947.
[25] Isto.

Ali, Stevanović je baladu brzo napustio: ma koliko da je u baladi pokušavao da se oslobodi od radnje pravcem čistoga lirizma, on, — koji se još 1907 (povodom Brauninga, ali i povodom Šekspira) pitao »ne ide li drama za tim da se emancipuje te takozvane radnje«, — u baladama je ipak bio osuđen na tu »takozvanu radnju«, koja je bila suštinski nespojiva sa njegovim misticizmom, načelno protivnim svemu što je »spoljnje« i »telesno« i zaverenim potpunoj imaterijalizaciji svega materijalnog: ta radnja se uvek *podrazumeva* u njegovoj baladi, i data je samom formom balade. Ona *jemči narativnost.* Međutim, Stefanovićevo napuštanje balade jeste istovremeno i njegovo napuštanje svakog iole sistematskijeg traženja na mitskim osnovama narodne pesme (ako, ponekad, narodna pesma odjekne u njegovoj poeziji, to je samo kao *prizvuk,* intonacijom, a ne i suštastveno-mitski): u težnji da duh narodne pesme »oslobodi« od herojstva, — i od svake »radnje«, — ne bi li došao do neposredno-lirske senzacije njenoga mitotvornoga (za njega: *mističkog)* duha, Stefanović je bio upućen na *jezik* kao na, *za njega,* jedinog mogućnog nosioca i jemca ovoga duha, ali u njegovom jeziku nema ničega od jezika mitotvorske narodne poezije. Jezik ovoga novoromantičara, koji je pokušavao da uputi i druge i samoga sebe na vrela narodne poezije, nema u sebi ničega što bi ukazivalo na to da su ta vrela iole stvarnije živela i u njemu: strofe Anđelijinoga govora, u baladi *San Vuka Mandušića,* koje su, svakako, tražene i po ugledu na pesmu Anđelijinu u *Maksimu Crnojeviću* Laze Kostića, predstavljaju samo *pastiširanje* stihova lirskog folklornog melosa. Jezik ovoga poklonika Laze Kostića još je veći njegov »fatum« od samoga Kostića: »kostićevac« po svome novoromantičarskom anti-vojislavizmu (anti-racionalizmu), Stefanović je *jezički potpuno u »vojislavizmu«* i jezik njegov, u kome su do poslednjih dana Stefanovićevih, ostali tragovi anahroničnog jezika poznoga romantizma (njegove leksike, izvesnih njegovih gramatičkih oblika, čak i njegove manije ka deminutivima), osnovnom svojom strukturom i psihologijom jeste jezik parnasovaca i idejnih simbolista, jezik »beogradskog stila« Rakića, Dučića i *Srpskog književnog glasnika,* tako da se Stefanović javlja kao novoromantičarski, mistički, anti-racionalist koji govori, međutim, krajnje »racionalizovanim«, zdravo-razumski-racionalističkim jezikom »beogradskog stila«, lišenim svakoga kolebanja ali i svake unutrašnje napetosti i jezgrovitosti. Mit ostaje tu na ravni ideje, ali ne prodire i u jezik. To je *mit bez jezika,* ili

novoromantizam koji pokušava da se iskaže anti-romantičarskim (i anti-mitskim), krajnje prosvetljenim, jednoznačnim i jednoslojnim jezikom »beogradskoga stila«. Dubinska intelektualnost, koju je Stefanović želeo kao sintezu zanosa i intelekta, vatre i leda (po uzoru na Kostića, na engleske mističare), ovde se, zahvaljujući ovom jeziku, izvrće u neželjeni racionalizam, osuđujući ovaj novoromantizam Stefanovićev (isto kao i onaj Dimitrija Mitrinovića, iako na znatno višoj duhovnoj i poetskoj ravni) na *idejno-programski,* a ne i na stvarno-poetski romantizam. Moć ovoga anti-mističkog jezika sasvim sigurno je izraz mističke nemoći: ništa tu ne pomaže, u ovoj nesposobnosti da se sledi Kostić, koji je poetski, u jeziku, *mirio led i vatru,* intelekt i zanos (takozvano svoje »helenstvo« i svoj romantizam), povremeno sasvim spoljnje podražavanje njegovom jeziku (njegovim *neologizmima,* ponekad i njegovoj ritmici). Ako je Stefanović, u svojoj novoromantičkoj žudnji za oslobođenjem od granica sopstvenoga Ja (u stvari: od granica građanskoga, racionalističko-pesimističkog individualizma), dolazio do izvesnih *proniknuća* u samu dramu i tragediju ovoga htenja, kao u tragediju bića »u okovima«, on nije dolazio *do jezika* tog bića. Njegova proniknuća u razdrtost bića sveta i kulture individualizma, — bića koje sanja oslobođenje od sputanosti i nizije, od blata svakodnevice, od osuđenosti na samoću u sveopštoj ravnodušnosti, putem nekakve sveobjedinjavajuće ljubavi, putem sveopšte simpatije koja razjedinjeno, razbijeno čovečanstvo povezuje u svečovečanstvo a mrak živoga sveta u svetlost nadstvarnoga Sunca ovog svečovečanstva, — *možda* su dublja od Rakićevih i *možda* nose u sebi više otisaka tragičnosti od onih koji mogu da se naslute u poeziji Dučićevoj. »Ideje« Stefanovićeve dublje su *ponekad* od »ideja« Rakića i Dučića, onoliko koliko je dublje njegovo prožimanje tragičnom bezizlaznošću neispunjenosti, koja ide sve do tragedije samo-nevoljenja ili voljenja sopstvene patnje: do tragedije htenoga svog mučenja (samo-mučeništva, raspinjanja sebe na sopstveni krst). Ali to su *ideje koje ostaju bez jezika,* kao ona »uždena misô u pustošnoj čami« za koju nema daha da je u plamen raspali i od koje je Stefanović, kao od same svoje pesničke kobi, strepeo još na počecima pesnikovanja:

Uždena misô u pustošnoj čami,
Šta će bez daha koji plam raspiri?
Majina prazna već je davi, guši;
A ona čezne i gasne i suši
Rođeni život na rođenom žaru.

(U pesmi *Ne kloni!*, u prvoj zbirci, iz 1903). To je Stefanović: ta »uždena misao« što se davi i guši u »majini praznoj«, ta misao što gasi »rođeni život na rođenom žaru«; s vremena na vreme nekakav pokret, zaista, nešto što se naslutilo, ali što se ne sreće s ovim plamenom, da ga on raspali u jezik; nešto što samo sebe sagoreva, sopstvenim žarom, ali u dubinama mračnim. Neka vatra bez plamena.[26] To je poezija bez jezika, ili *poezija u*

[26] Evo završne strofe pesme *Sklad* (u zbirci iz 1905): »I životu što je ko niz odnošaja / Među brojevima raznih veličina, / Tad *broj svaki ima čeznuće beskraja / I ton svaki mre sred nebeskih visina*«. Tin Ujević našao je da je Stefanović tu » . . . dodirnuo simbola pitagorejske filosofije, te je teoriju zvuka preveo u nejasnost akustičkih stihova« (u prikazu zbirke *Sunca i senke*). Ko ne bi osetio da ova dva završna stiha sadrže fundamentalnu misao kasnijeg Vinavera (u nekim trenucima zbirke *Varoš zlih volšebnika*, 1920, u *Čuvarima sveta*, 1926, i, najzad, u potpunosti, u ciklusu *Roboti*)? To je uzaludno tražiti kod Rakića; toga ima kod Dučića, ali to je tamo *zagluhnuto* njegovom odviše simetrijskom harmonijom i zaslepljeno odveć »sjajnim« slikama.

Ali ko bi u tome mogao da vidi *pesmu?* Ono mucanje: »U životu što je ko niz odnošaja«, to natezanje, ta ekspresivna nemoć koja ide do groteskności, to je misao koja pokušava da se *uobliči* u jeziku, za koju jezik kao da nije ništa drugo nego *niz reči-kalupa koje samo treba srećno naći*. Nikakve tu saradnje nema s jezikom: ničega *kostićevskog*. Susret racionalnog i iracionalnog, leda i vatre, poezija intelektualnog misticizma, to je bilo moguće samo u stihijama jezika, samo *otvaranjem* jeziku, u saradnji s njim. Vinaver je to osetio, i u tome je (a ne u povremenim podražavanjima Kostiću) njegovo *tvoračko* kostićevstvo. (U knjizi *Granice* Stefanović je to kostićevstvo pokušao da nađe upravo kroz Vinavera: pesma *Večna žrtva* tu je potpuno podražavanje Vinavera: »Sve je samo žrtva bolna / Neumolna / Neodolna neprebolna / Neizbežna nedosežna / Večno živa nikad mrtva / večna žrtva«.) Stefanović je, svojom zatvorenošću, u duhu parnasovskog i idejno-simbolističkog racionalizma, ostao *izvan tvoračkog odnosa sa jezikom*. Njegov broj koji žudi za beskrajem nije samo deo koji žudi za celinom, nego i racionalnost koja žudi za iracionalnom zvučnošću, ali kojoj se ta zvučnost ne daje. On je ustajao protiv »spoljašne« forme, još početkom veka (u članku *Le style c'est l'homme* i *primena mu u nas; Prijegled »Male Biblioteke«*, Mostar, 1902, I, 284), ali ako njegova forma nije »spoljašna« u smislu tadašnjeg »artizma« i zato što u njoj slika nije osnovni činilac, ona je »spoljašna« svojom rogobatnošću koja nije poetski iskupljena, a koja je fatum ovoga broja što ne dolazi do beskraja ili ove racionalnosti koja, pobunjena protiv sebe, sanja o univerzalnosti muzičko-iracionalnog beskraja, ali je lišena zvučne stihije jezika. Kada je naglašavao da ne može svaki stih da bude istoga tipa ni kod istoga pesnika, on je isto toliko ustajao protiv manije »blagog i zanosećeg stiha«, koji nije voleo onako kako nije voleo »sreću tihu«, onu što *»odmereno*, stalno napred hrli, / *Ko tečan ritam pravilnoga stiha« (Uteha*, u zbirci iz 1904), koliko je, očigledno, pokušavao i da opravda svoj poetski inače neiskupljen, — ali značajan, ipak, kao *objektivni* izraz protivteže ovoj maniji? — »težak, olovan« stih: »Težak, olovan, iskrzan stih je za tešku olovnu, iskrzanu nervoznu poeziju problema; on muči dušu, kao što je muči težina i fatalnost misli i

koncepciji, nešto što je i poštovaocima Stefanovićevim (onima koji su bili proniknuti istom tragedijom i istom religijsko-mistič-

problema koje izražava. Lak je i blag i zanoseći stih mislene melanholije« *(Stih ili pesma — jedno zastarelo, no za nas savremeno pitanje; Bosanska vila*, 30. jula 1912, XXVII, 13—14).

Nemoguće je »osloboditi« Stefanovića tog stiha a ne osloboditi ga njegove *bitnosti*. (Stefanović se oslobodio ovih natezanja s jezikom samo u navedenoj pesmi *Uništenje;* u doba svojih ekstatičnih slobodnih stihova oslobađao se on toga još više, ali ti stihovi su izraz udaljavanja od bitne njegove poezije koja je »teška, olovna, iskrzana nervozna poezija problema«.) Zbog toga Stefanović u antologiji Bogdana Popovića (pet pesama, među njima i balada *San Vuka Mandušića*, koja će u zbirci *Sunca i senke* poneti posvetu bogdanu Popoviću) nije ovaj bitni, nego čak jedan *iznevereni* Stefanović: *estetska »merila« Bogdana Popovića nepomirljiva su sa Stefanovićem onako kako je Stefanović nepomirljiv sa Dučićem*. Ova merila isključivala su Stefanovića iz *Sreće usamljenosti (Pesme, II)* a omogućavala nebitnog, čak dučićevskog, Stefanovića iz *Nokturna* (iz *Muzičkih vizija)*. Bogdana Popovića je odbila izražajna nezgrapnost pesme *Sreća usamljenosti;* odbilo ga je, sigurno, ono najbanalnije moguće rimovanje ». . . *zvezda sitni', bledi'* — . . . kad ih niko ne *gledi*« (i to još sa ovim apostrofima poznih romantičara, i sa onim nesrećnim *gledi)*, kao i sve one zvezde bezmerne banalnosti, što »sjaju sa svog *trona*«, — pa nije osetio kako se ispod sve te banalnosti probija, da se nikad ne probije do poezije, kao neka *estetski jalova ali duhovno nesumnjivo tragična snaga*, bitna misao bitnog Stefanovića, misao o sreći čoveka koji ima osećajnost i za ono što je bezosećajno, pa je to, otud, sreća čoveka kome je »duša na krst razapeta« (sreća koja će, kasnije, tražiti krst ispaštanja: »Ja tražim Boga, za pusto raspeće«, — *Glas zemlje; Sunca i senke):* »I dokle one sjaju sa svog trona, / Tiho i nemo i bez osećanja, / Dira me ta osamnost miliona / — / Njinih i shvaćam sreću, tihu, svetu, / *Što ja i za njih imam osećanja, / Dok nosim dušu na krst razapetu«*. (Niko u srpskoj poeziji ovoga vremena, — 1904! — nije ovako suprotstavio, *i nadstavio*, čoveka zvezdama.) Umesto toga, Bogdan Popović je, pored ostaloga, izabrao pesmu *Nokturna*, koja je i intonacijom i *dekorativnošću*, inače tako nespojivom sa Stefanovićem, nedvosmisleno dučićevska.

Bogdan Popović, ni kasnije, nije osetio da su ga njegova merila zavela put ovoga nebitnog, dekorativnog Stefanovića: čak je, analizirajući pesme svoje antologije: (*»Najlepša pesma«, Politika*, 1929, XXVII, 7739, 7746. i 7752; *S drveta života i saznanja*, Beograd, 1929), poredio ovu Stefanovićevu pesmu sa pesmom *Noću* Dušana Simića, ističući da Simićevu pesmu odlikuje »odsustvo svakog artizma, odsustvo čisto veštačkih načina koji su samo veštački, odsustvo efekta radi efekta, ma i opravdanog«, da bi za Stefanovićevu pesmu napisao: »Neposredno pred Simićevom pesmom nalazi se u *Antologiji* druga jedna vrlo lepa pesma, *Muzičke vizije* Sv. Stefanovića; poređenje te pesme sa Simićevom najbolje objašnjava ono što ovde hoću da kažem. Stefanovićeva je pesma, obratno, puna srebrnih i zlatnih reči i verbalnih i stilističkih invencija: ‚Jecaju i struje mesečevi zraci / Ko srebrna harfa mesečina svira . . .', ‚Rasklapaju se u snu očarane školjke / Izdiše površjem ko od zlata pena / I s nemoći tihom jedne slatke boljke / Drhće mesečina zvucima Šopena'. Kad bih o toj pesmi pisao, ja bih pokazao koliko deo svoje vrednosti ona duguje baš tim lepim rečima i stilističkim

kom opsesijom), iznuđivalo sumnju da li je on uopšte pesnik.[27] Između njega i jezika ostaje neki trajni nesporazum, neki

izuzecima, tim očaranim školjkama koje se ‚u snu rasklapaju', toj ‚peni od zlata', tom ‚vejanju i strujanju' ‚srebrne mesečine'«. U prikazu Simićeve pesme *Noću* B. Popović je predvideo da je to, u suštini, Samenova pesma *Au jardin d'Infante* (v. Dragoljub J. Ilić, *O »najlepšoj pesmi« u antologiji srpske lirike Bogdana Popovića; XX vek*, 1939, II, 5); u prikazu Stefanovićeve pesme B. Popović je u pravu: *jedino što taj Stefanović nije Stefanović, onako kako ni Dušan Simić nije Alber Samen.*

(Stefanović je odgovorio Bogdanu Popoviću, u tekstu *Prilog analizi lirskog stvaranja*. Ali, on je bio daleko od toga da kaže da pesma *Nokturna* nije bitno njegova. Umesto toga, pisao je kako su na njega imale silnog uticaja Betovenova Mondšajnsonata i Šopenova nokturna i da je bolovao od »opsesije mesečine«: »Ja sam (. . .) u svojoj poeziji često, i više puta u raznim dobima i prilikama života, patio od tih vizija, patio od opsesije meseca i njegove svetlosti«. Zatim se bacio, osvetnički, na jedan opis bure na moru, koji je Bogdan Popović objavio u *Politici* 20. maja 1930: »Kao primer savršenog odsustva umetničkog stvaralačkog talenta kod krajnje pedantno tačnog opisa svih detalja bure može poslužiti opis kod g. Bogdana Popovića koji iznosi nekoliko stubaca *Politike*, sa tačnim navodom svih zapažanja jedne stvarne bure na moru, ali bez i truni umetničke impresije, čak sa tim komičnim završetkom — bura je dohvatila g. Popovića u njegovoj pelerini, prevrnula ga u vazduhu i bacila na zemlju, nedaleko od ponora, slučaj ga je spasao iz neposredne blizine smrti. — Koliko komike mesto tragičnoga u toj pelerini i prevrtanju u vazduhu!« — V. Popovićev tekst *Bura na moru* u knjizi *Članci i predavanja*, izd. *Srpska književna zadruga*, kolo XXXV, br. 236, Beograd, 1932.)

[27] »Svakako, iako bi bilo vrlo pretjerano kazati da je kod njega svaka strofa jedna katastrofa, opet radi istine treba primijetiti vrlo čestu neravnost i hrapavost njegova neskladnoga stiha koja neugodno kvari suptilnost izraženog osjećanja i ideje. Formalno zapušten, silujući nedozvoljeno jezik, on je više puta zavrnuo vratom versu i prelomio mu kičmu. (. . .) Jasno je da ovaj pjesnik slabo poznaje svoj zanat. (. . .) Tako se nezgodno miješaju kod njega stvari heterogene, lijepo i ružno u žalosnim kontaminacijama međusobnog uništavanja. (. . .) On nije naučio ono što svaki stihotvorac može da nauči s malo dobre volje i bez velikoga napora. (. . .) On je svugde spiritualan, i ima više puta originalnosti nesvakidašnje. Ali to je spiritualnost sklonosti: spiritualnosti izraza nema, ili nema mnogo. On je suh i tvrd gdje bi imao da bude mek i nježan, od svile i od rose. Njegov cvijet nema pravoga mirisa. Stefanović nije mnogo produbio svojih sižea, što su *drugačije dublji i zanimljiviji i supstancijalniji nego je u srpskoj lirici običaj*. Osjeća se da je njegova ‚dubina' više dubina predmeta nego obrade; da on ima više ukusa za dobar izbor negoli talenta za izrađivanje, i tako je njegova lijepa i bizarna koncepcija vrlo rijetko potpuno realizirana u riječima, u stihovima, u strofama, u pjesmi. Poslije toga čovjek se pita jesu li njegove zamisli naučne, knjiške, ili su njegove, proosjećane, ali iako bi čitalac kod nesređenosti impresije mogao da prihvati prvo mišljenje, ja volim da se držim boljega suda i da vjerujem u ličnost g. Stefanovića, jer on ima zasluga koje treba priznati« (Tin Ujević, *Svetislav Stefanović: Sunca i senke*).

nepopravivi mimohod. »Razmimoišlo se nešto«:[28] tu nešto kao da pokušava da se izrazi, ali u tome ne uspeva, kao da je ukleto na bezjezičnost, nešto okovano i sputano, osuđeno na zgrčenost i mutavost, na inertnost izražajnu, osuđujući na svakojake anahronizme ovog pesnika koji je hteo da bude vesnik nove poezije, nešto rogobatno, zavereno »tvrdini«, o kojoj su govorili gotovo svi njegovi kritičari, nešto što se kritici, vaspitavanoj u estetici večno lepog, ili apsolutne (melodijske) »harmonije«, pričinjavalo kao *suglasničko*.[29] Ta tvrdina, međutim, ta »suglasnička« reskost Stefanovićeva, i sve njegove nespretnosti (tako često *vulgarne*), nisu delo njegovoga nedovoljnog poznavanja pesničkog zanata, kao što je mislio Ujević, a još manje nekoga ko po predestinaciji nije pesnik niti će to ikada biti;[30] to je delo, u prvome redu, i bez obzira na dubinu pesničkog pozvanja Stefanovićevog, nekakve unutrašnje *vezanosti* njegove, nekakve *napetosti*, i zgrčenosti u njoj, nekog dubokog i trajnog unutrašnjeg sukoba koji može da se nasluti samo posredstvom vrhunskog uživljavanja u nedoreče-

[28] Dimitrije Mitrinović, u članku *Slučaj Svetislava Stefanovića; Bosanska vila*, 15. i 30. aprila 1913, XXVIII, 7. i 8.

[29] Branko Lazarević (u navođenom članku) tvrdio je da tvrdina Stefanovićevog stiha dolazi i od česte upotrebe reči sa suglasnicima *r, ž* i *z*. Na ovo je Stefanović izbrojao slova *r, ž* i *z* u Dučićevoj, Rakićevoj i svojoj poeziji i našao »da najviše reči sa slovima *r, ž* i *z* ima u najmekšega Dučića, manje u Rakića a najmanje kod najtvrđega od njih, kod mene« *(Prilog analizi lirskog stvaranja)*.

[30] Tako je mislio Sima Pandurović; za njega je Stefanović ». . . jadni čovek koji je celoga veka mislio da piše stihove, mesto da radi nešto pametnije, bio bi iznenađen kad bi mu se reklo da to nisu stihovi, da on nikada nije pisao stihove, da on ne piše stihove, da on nikada neće moći pisati stihove« *(Patološki slučaj g. dr S. Stefanovića; Misao*, 1924, knj. XV, sv. 107—108). Istina, ovo je Pandurović rekao u polemici sa Stefanovićem, pošto ga je ovaj optužio da je plagirao njegov prevod *Hamleta* koji je bio ponudio *Srpskoj književnoj zadruzi* (u časopisu *Pokret*, br. 19. i dalje, 1924, zatim u časopisu *Raskrsnica*, novembar 1924, a takođe i u brošuri *Plagijator Hamleta i njegovi pokrovitelji S. Pandurović i S. K. Zadruga*, Beograd, 1925: »Ako išta utisne žig sramote na ovo doba, afera *Hamleta* utisnuće ga, jer pogađa i Akademiju i njene predstavnike, i Univerzitet i njegove predstavnike, pogađa književnost i umetnost, prosvetu i publicistiku; ne samo *Književnu Zadrugu*, nego celu književnu i kulturnu sredinu u kojoj se ovo moglo desiti i odigrati. Sramota, sramota! I samo jedno veliko gađenje, veće od najvećeg gađenja Hamletovog, može održati boljeg čoveka da se i sam ne izgubi u tom gadu! Kradite, lopovi! Krhajte vrat boljima od sebe, zavidljivci! nadevajte tuđim znanjem svoje prazne glave, šupljoglavci i neznalice! lažite i panjkajte, poltroni i kukavice! podupirite mediokritete i plagijatore, vi vajni arbitri književnosti, — pošteni će ljudi ipak ostati pošteni, i slobodni ostaće slobodni! Sačuvaće ih veliko gađenje! Pfuj!«)

ni, naznačeni ali skriveni duh i zvuk njegove pesme, a koji ga je vodio, nezadrživo, i u sukobe sa svetom, sve do žudnje za razaranjem i samo-razaranjem, do nastojavanja da se pakao tog sukoba ne samo prihvati nego i produbi.

Tu se, *u otuđivanju uzdignutom do vrhunskoga načela (do voljnog samo-otuđenja),* utvrđivao sukob Stefanovićev sa jezikom. Problem njegovoga jezika nije problem pesničkog »zanata« ni problem pesničke predestinacije: to je problem egzistencije. Ovaj pesnik, čiji stihovi su »uglasti i tvrdi, (. . .) jezik neizrađen i nesiguran«,[31] u vreme balkanskih ratova, i početkom prvoga svetskog rata, dotle osuđen na »tvrdine« i rogobatnosti jezičke i izražajne, kao da se vinuo put svoga oslobođenja od ove izražajno-jezičke muke: to su njegove *Buntovne pesme,* u prvom redu, ali i njegova *Pesma ognjeva,* pa i *Pesma heroja* i *Himna Henilu.*[32] pesme izvornog zamaha duha koji je probio granice klasične metrike i versifikacije, pesme u slobodnom stihu koje izviru iz svojevrsnog novoromantičarskog *mesijanstva,* i u kojima ima, svakako, intelektualizma Stefanovićevog (ali sad zbračenog s patetikom), pa i povremenih manifestacija njegove sputanosti, ali od kojih ne ostaje, nikako, kao u dotadanjim i potonjim pesmama, utisak »tvrdine« i rogobatnosti. To su, nesumnjivo, *najznačajniji trenuci ekstatičnog slobodnog stiha u srpskoj poeziji do 1914,* ali očigledno zbog toga što je to najznačajnije, najradikalnije *otvaranje* za koje je ona, do prvoga svetskog rata, znala. To nije unutrašnja razdrtost koja biću ne dozvoljava otvaranje i polet, osuđujući ga na zatvorenu formu.[33]

[31] J. Skerlić, *Istorija novije srpske književnosti.*

[32] V. u knjizi izabranih pesama *Strofe i ritmovi.*

[33] Ono očajanje koje će se, uostalom, javiti i u ovo isto doba, u Nanšati, u Lješu, 1912, da se kasnije, 1915, u nekim trenucima čak produbi. To je Stefanović sasvim drugačiji od ekstatično-himničnog Stefanovića *Buntovne pesme* i *Pesama ognjeva;* ali on je drugačiji i od sebe iz ranijih soneta. Ne samo što nema zanosa, nego nema ni njegove novoromantičarske mitologije. *Očajanje je sve tu zbrisalo.*

To su soneti kao crteži čija linija ne odstupa od osnovnog stila verifikacije epohe, ali je krajnje uprošćena i preciznija, u realističkom smislu: u najboljim trenucima, sve počiva na nekoj realistički fiksiranoj pojedinosti koja, međutim, prerasta u nosioca simboličkog tumačenja doživljaja. Takav je sonet *Pred uništenje,* napisan negde ispod Ljum-Kule, u povlačenju. (Objavljen je prvi put u *Zabavniku,* 1918, II, 11.) To je slika kola ostavljenih pored puta. Zagledan u ta ostavljena kola, čija »trka je dovršena«, Stefanović će stići do vizije završne tercine: »Noć se ko grob otvara mrazna, mrka, — / dok čudno stoje, *pala s Mlečnih Puta / Velika Kola neba izvrnuta«;* to je totalizacija bola, — vizija običnih kola, napuštenih, prevrnutih pored puta, prerasta u viziju nebeskih,

To je težnja uspeća ka apsolutnom, *ka Suncu:* to je Ničе, zaveren Suncu, ali to je i oduševljena mladost demokratije Volta Vitmena,[34] nekakvo povezivanje Ničea i Vitmena, nekakva »vitmenizacija« Ničea, pod znamenjem Henila, slovenskog boga sunca u rađanju.[35] Nacionalistički romantizam doživljava ovde

zvezdanih Velikih Kola koja su takođe izvrnuta. Bol zemaljski je i bol nebeski. Bol čovečanski je sveopšti bol; bol objedinjavajući: kljuse, ostavljeno na milost i nemilost, otelotvorenje je opštega stradanja; potezi Stefanovićevi su gotovo »realistički«, očišćeni, liseni velike ambicije, ali ima tu neke izvornosti: »I psi se kupe, već strvinu njuše. / A oko njega maslinovi vrti, / a u nozdrve beskraj mora duše, / — / a u dnu oka spi san rodnog kraja. / I tako mre, dok se u jedno spaja; vizija mora i doma i smrti« *(Smrt).* U srpskoj poeziji epohe balkanskih ratova i prvog svetskog rata ove pesme su među najređima u kojima očajanje nema nikakve maske. Još kod Lješa, Dvanaeste, našao je Stefanović stihove: »Je li od boga, njegova je beda, / je li od ljudi, njina je sramota« *(Gađenje),* da bi tu stigao i do najvećeg svog stiha ovog vremena: *»no zalud boli, ni bola već nema«* (u pesmi *Kad umre bol).*

Važno je naglasiti da su soneti ovi pisani u *istoj* epohi u kojoj su nastajale i njegove »vitmenovske« himne, u slobodnom stihu: raspon drame u kojoj su nastajalé ove himne zaista je veliki, a ne manji je njen intenzitet: bila je to *pauza* između dve epohe religijsko-mističke »sreće usamljenosti« Svetislava Stefanovića.

[34] » . . . Ipak, najlepše što ima u *Strofama i ritmovima,* to je, reklo bi se, *Buntovna pesma«.* To su reči koje »sjećaju na dinamične polete Walta Whitmana i na Edwarda Carpentera *Towards Democracy:* ‚Buno, stihijo moja, ti budi sav moj stih!'« (Tin Ujević, *Poezija i proza Svetislava Stefanovića, Demokratija,* Beograd, 14. i 15. 2. 1920, II, 242. i 243; v. Ujević, *Sabrana djela,* svezak sedmi, *Kritike prikazi članci polemike — o hrvatskoj i srpskoj književnosti,* izd. *Znanje,* Zagreb, 1965).

[35] *Himna Henilu* inspirisana je prvim danima rata: datirana je *»februara 1914«* a objavljena prvi put u *Zabavniku,* na Krfu, u broju 17. za 1918, a zatim u zbirci *Strofe i ritmovi.* Govoreći o mitološkim pesmama narodne poezije, Stefanović je isticao kao najznačajnije pesme o *Sunčevoj Sestri,* naglašavajući da je pre ratova, poredeći motive staroengleske legende o kralju Ofi sa sličnim motivima u mitološkoj prozi drugih naroda, »ukazao na vezu naše Sunčeve sestre sa staroindijskom boginjom Zore, i starogermanskom valkirom Dridom. Tada sam došao i na pravilniju interpretaciju starog slovenskog boga Henila kao boga svanuća, gonitelja noći, namesto Leželove interpretacije Henila kao pastirskog boga, gonitelja stada« *(O mitološkim pesmama i temama naše narodne poezije).* U ogledu *Legenda o Kralju Ofi* (prvi put objavljenom na nemačkom jeziku, u *Anglia,* 1912, zatim u časopisu *Raskrsnica,* u nastavcima, 1924—1925; v. u knjizi *Studije o narodnoj poeziji)* on kaže da je »božanska kći koju krade jedan noćni duh i koja izjutra ipak ponovo dospeva u carstvo svog božanskog oca« u stvari »Zornjača, odnosno Večernjača, u proširenom značenju možda i sama svetlost zore, ta nama danas teško razumljiva ali u svim starim mitologijama postojeća srednja ličnost između dana i noći, koja je većinom ženskog roda: staroindijska Uças, latinska Aurora, slovenska Zora. U mitologiji starih Germana ovo

svoju hipertrofiju, ali upravo tu negde preobražava se u ovaj vitmenovsko-ničeanski romantizam: vera u budućnost nacije, koja se iskazala u poeziji ovog istog doba kao restauracija nacionalističkog romantizma, — i koja je u srpskoj poeziji, od Korolije i Šantića do Milutina Bojića (pre prvog svetskog rata) ostala neplodno-verbalistička, brutalna samo-negacija i pesnika i poezije, — ovde se *totalizuje*, preobražavajući se u veru u apsolutnu budućnost, tipično ničeanski artikulisanu, i u potpunom oslobođenju od *tiranije grobova*, tako moćne u ovo doba romantičarsko-nacionalističke restauracije, i to krajnje jasno artikulisanom negacijom mitologije *nasledstva*. Ako je romantičarsko-nacionalistička restauracija u doba balkanskih ratova bila i restauracija »nasledstva« (mita o »istorijskom pravu« i »hristoljubivim vladarima«), u znaku građansko-romantičarske mistifikacije »srednjovekovlja« (ali i u znaku potpune *katastrofe* poezije), ona je, u poeziji stefanovićevoj, njegovom verom u budućnost, začetom u okvirima ove restauracije, ali koja je *prerasla* njene ideološke motive i okvire, vodila od žudnje za nacionalnim oslobođenjem žudnji za *totalnim* oslobođenjem čoveka, vitmenovski:

Buno, stihijo moja,
ti budi sav moj stih!

Bunim se protiv sveg što postoji
i protiv svega što jeste.
Ja imam ljubav za sve što hoće da bude,
za sve što hoće da je.
O jad i beda biti nešto i sve
po volji nekog neznanog gospodara,
imati život svoj i svoje sve
kao nasledstvo nepoznatog oca,
i nemati ništa izvan tog dara,
ni moći da se uzdarje vrati.
Biti kô strela opuštena
s tetiva večnosti rukom neznanog tvorca
ka nepoznatoj meti!

božanstvo nije ženskog roda, već muškog — Hoenir (identičan sa staroslovenskim: Henil, Hajnal, postojeći još i danas u mađarskom kao hajnal — jutro, zora)«.

Ja nosim u srcu novu misao ognja
što kaže: prezirem nasledstvo sve,
ko gordi uvređeni sin
odričem se svega dobivenog blaga.
O sam iz sebe stvoriti svoje sve

(Buntovne pesme: Protiv dara i nasledstva). Skerlić je pisao u svojoj *Istoriji:* »Njegovi pokušaji da se potpuno oslobodi ranije srpske versifikacije i da stvori novu slobodniju versifikaciju, nisu uspeli«; ali to je netačno: ovu »slobodniju versifikaciju«, koja se tražila i kroz druge pesnike, *ostvario* je u *Buntovnim pesmama jedino Stefanović*, i to pobunom protiv grobova i nasledstva.

Ali kao što je Henil, bog rađajućeg Sunca u koga je Stefanović u ovo doba *verovao* (ne potvrđuje li to zamah njegovih ritmova u slavu ovoga boga dana što se otima noći?), bio osuđen na *blato SHS*, tako je i ovo »samoglasničko« (ditirambičko-ničeansko i vitmenovsko) *otvaranje* Svetislava Stefanovića bilo osuđeno *na »suglasničko« zatvaranje*, na muku takozvanog izraza, na vraćanje sonetu u epohi u kojoj je slobodan stih, — taj stih kome je puteve utirao upravo i Stefanović, — sve više postajao gotovo opšta stvar: 1919, S. Stefanović je napisao, u slobodnom stihu, u stilu Vitmenovih »herojskih ritmova«, i pesmu *Ruke*,[36] jednu od najznačajnijih svojih pesama i, nesumnjivo, jednu od najznačajnijih pesama u epohi neposredno posle prvog svetskog rata:

Ruke milosti, o večito milostive ruke,
raširene ruke kô zraci dobroga sunca,
darežljivo i toplo i sjajno,
iznad svega što milosti prosi i treba,
iznad svega što ide iz hlada i tame,
iznad svega što ide iz gladi i bola,
iznad svega što raste iz tajnog i malog, —
o večno darežljive ruke,
s čijih prstiju i dlanova padaju dari,
dari milosti i dobra
kô mana u nebesnoj kiši,
kô dani života u danima dobroga sunca
o milostive kô sunce, izdašne ruke!

[36] *Strofe i ritmovi.* (Prvi put: *Dan*, 1919—20, I, 9—10.)

Ali *njegove* ruke nisu ostale ove ruke, »bezbrojne, slabe i jake, / I tvoračke i herojske i ropske, / sve spojene kô na molitvu jednu opštu, / u jednoj himni rada, / jednom blagoslovu večitog ostvarenja / . . . / jednoj zaveri večnih pregnuća«, onako kako u kraljevini SHS (i potonjoj Jugoslaviji) to nisu ostajale nijedne »ruke rada«: to, što je Svetislav Stefanović, koji se vitmenovskim pokretom »ruku rada« kao *ruku demokratije,* ne samo *otvorio* među prvima nego se otvorio i najpesmotvornije, vratio posle toga (osim u iznimnim trenucima) *sonetu,* pa i svojoj »tvrdini« i natezanjima s jezikom, nikako nije samo *njegova* stvar: ovo zatvaranje je i stvar *opšteg* zatvaranja, u opštem, i neumitnom, padu romantizma: ako » . . . *večnost počinje u spoju dveju ruku, / i harmonija dvaju združenih pulseva*«, ako »početak je sviju harmonija večitosti / u dodiru združenih ruku, / o ruke drugarstva, o večno združene ruke!«,[37] tu gde se svuda otkriva blato: »A kod nas je blato, blato, svud i u svemu, i na ulici i u kući, i u nauci i u literaturi. Blato, glib, ljaga, bale, gnus«, u ovome duhu koji veruje kako »sve, sve se kod nas najzad sruši i završi u blatu«,[38] ne može da bude nikakve »harmonije« a najmanje u ničeansko-vitmenovskom herojsko-ekstatičnom stilu.

Stefanović, koji je i u predratnim svojim zbirkama (u kojima je, uostalom, *osnovna* njegova poezija) san o apsolutnoj ljubavi živeo kao gađenje na sve postojeće, ovde kao da je našao, očajavajući, *ali i srećan zbog tog očajavanja,* siloviti podsticaj za svoje gađenje i zatvaranje, za reč slomljenu i tvrdu, za sva ona mučenja i sladostrasti samomučenja, za težnje ka izrazu i za nemoć da se do izraza dođe, ali čak i u paroksističkoj mračnoj sreći što do izraza neće i ne može doći. Misticizam koji je on herojstvu pretpostavljao, osnovnim svojim duhom, pre ratova, tražeći ga u engleskoj poeziji, tragajući za njim u srpskim mitološkim narodnim pesmama, ovde je, u ovome *stvarnom* blatu, našao i svoj konačni podsticaj: i Vitmen i Niče bili su samo jedan *trzaj* ovoga religijsko-podvižničkoga duha (možda uzaludan njegov pokušaj da se spase od samoga sebe?)[39] »Kad

[37] U pesmi *Ruke.*

[38] *Kuća tamnih senki, drama u 3 čina, preštampano iz »Volje«, Biblioteka »Volje«,* sv. 2, Beograd, 1927.

[39] U drami *Kuća tamnih senki,* njegov junak Vladimir, pisac takođe (opsednut književnicima i novinarima koji ga gone), govoreći kako *sve završava u blatu,* kaže: »Ne govori mi više o herojstvu. Prebrodio sam i tu detinjariju. I treba

pogledam u sebe, čini mi se kao da je moja duša neko tamno, mračno, crno ogledalo. Ništa se u njemu više ne ogleda, ali kad se nadnesem nad njim i dobro zagledam, vidim neke strahovite senke. Kao da su strah i groza i sve teške misli duše navrele na oči i dale im neku avetinjsku svetlost, pri kojoj u ogledalu vidim užas svoje rođene duše«:[40]

Na svakoj stazi demon neki spava.
Nekom me paklu put besputni vuče

(Najteža optužba).[41] Ovaj pesnik *Himne Henilu* mucao je sada:

kakvom sam bogu most ja da s neba među ljude sađe,
kakvom sam vragu leglo da u meni kot svoj leže

(Večiti putnici);[42] dolazio je, očito podstaknut najnovijim osvojenjima tadašnjih mladih pesnika,[43] i do izvesne ritmičke obnove, ali to su bili samo trenuci; on je već nepopravljivo, zauvek bio

da je svi prebrode. Preživelo se, a možda nije vredno ni da se preživi. Heroji Srednjeg veka, riteri megdana, pa heroji i junaci naših ratova — celi taj herojski tip čoveka, na kraju krajeva svodi se na borbu čoveka protiv čoveka, i na razvijanje i hipertrofiju onih osobina, koje su za tu borbu i njen cilj, tj. pobedu u borbi, potrebne! Pa dokle ta večita borba čoveka protiv čoveka! Gde je tu trunka onog sklada među sferama, one kozmičke harmonije o kojoj pesnici sanjaju od početka sveta!« — Ali to govori, naravno, sâm Stefanović: onaj koji mitološke pesme pretpostavlja herojskim pesmama u Vukovim zbirkama i *Luču Mikrokozma Gorskom vijencu,* onaj koji je pokušavao da zasnuje *novoromantizam kao religijsko-mistički romantizam,* naznačen već nekim stranicama prve zbirke, iz 1903: *ovi ratovi mu zato, zaista, nisu bili potrebni više no da se utvrdi u svome religijsko-mističkom stavu.* U tome smislu, i ako se njihov požar i blato vide u iskustvu čitave njegove pesničke istorije, oni su mu *dobrodošli:* onako kako religijski obuzetom duhu dobro dođe svako očajanje. Na isti način ovome religijsko-stradalačkom duhu služi i svaki pokušaj poleta (pa i Niče, pa i Vitmen). *Henil je tu unapred osuđen na mrak.* Ako je postojalo blato oko S. Stefanovića, postojala je i njegova *pohlepa* na blato: » . . . svaki je od nas kao rajski tvorac, koji iz blata stvara novog stvora, novog čoveka« (u drami *Sukobi;* u istoj drami mogu se naći i ove reči o patnji: »Ko joj se jednom podao, taj joj se sve više predaje, ko ju je zavoleo, taj će je maziti, uživati u njoj, oduševljavaće se njom, i biti blažen, dokle ga ona teretom svojim vuče sve niže i niže; kome se u reci života ona obesi o vrat, taj tone i tone«).

[40] *Kuća tamnih senki*

[41] U knjizi *Granice.*

[42] Takođe u knjizi *Granice.*

[43] U ciklusu *Na svemirskim stazama,* u knjizi *Granice,* u kome su pesme *Mreža, Večiti putnici, Mistične ispovesti.*

leglo u kome se kotio »vrag« očajavanja, mržnje i samo-mržnje, pretvarajući se u pesnika suštinski anahroničnog, vraćajući se sebi onakvom kakav je bio pre 1912: mističar koji govori jedanaestercem (daleko najčešće u sonetu) anti-mističkog »beogradskog stila«, kao nekakva avet iz epohe trijumfa parnasovaca i idejnih simbolista, avet koja, u nesporazumu i sa sobom i sa svetom, slepa za sopstvenu stvarnost, rukom maše onima koji dolaze gledajući u njima i nastavak i ostvarenje negdašnjih svojih snova, ali nesposobna da vidi, – ta slepa i gluva avet (Svetislav Stefanović), — sopstveno avetinjstvo.[44]

[44] Posle rata on je oduševljeno pozdravio novu poeziju i nove pesnike, najizrazitije Crnjanskog. U tekstu *Uzbuna kritike i najmlađa moderna* uzimao je u odbranu modernizam od tradicionalističke kritike koja ga je odbacivala u ime »jasnoće«, »zdravlja«, poznajući u duhu te kritike onaj isti duh koji je odbacivao »modernu« pre Četrnaeste.

U toj poeziji video je on pobedu i ostvarenje svojih sopstvenih ideja i težnji: ». . . našu najmlađu poeziju pozdravljam sa simpatijama već i zato što u njoj vidim pobedu i ostvarenje većine mojih poetičkih ideja i aspiracija; mojih težnji za oslobođenjem sadržine i forme od utvrđenih šablona, mojih težnji za širom humanošću izvan nacionalnih granica, mojih kozmičkih nostalgija i traženja puta u ono carstvo, koje će doći, jer mora doći, jer bez njega sav dosadašnji život i celo delo stvorenja gubi smisao, u carstvo duha. Ma čovek i ne uspeo sam u svojim težnjama, on će se radovati ako vidi uspeh stvari u koje je verovao i čiju je pobedu želeo«.

Tu se on, odista, *radovao* »najmlađoj modernoj«, a pre svega Crnjanskom. Pitajući se: »Ima li u toj poeziji onog osećanja koje sam nazvao svemirnom, kozmičnom milošću, koje danas poplavljuje celu svetsku umetnost? Ima li težnje za spiritualiziranjem ljubavi, života, svega? (. . .) Ima li onog osećanja po kome pejzaž nije samo slika naše duše ili našeg raspoloženja no je deo našeg bića, ili smo mi samo deo njega?«, on je poredio Dučića i Crnjanskog. Ukazujući na to da je Dučić »pre dvadeset i više godina izrazio« neka »današnja osećanja«, ali da ona »nemaju još ni one akcente ni onu neposrednost koju ćemo naći u najboljima od najmlađih«, i podsećajući na »onu čežnju za beskrajnošću, onu nostalgiju za daljinama kojom su Rusi preplavili i zarazili modernog čoveka«, on je pisao: »Cela se ta nostalgija za daljinama u Dučića završava i ispunjava sa jednom ženom koja negde daleko preko tri mora između dva sfinksa tuži i plače, misleći na pesnika, koji čezne i plače i nikada se utešiti neće. Najzad se sve nostalgije Dučićeve završavaju sa ženom. (. . .) Uporedite samo ovlaš Dučićevu nostalgiju beskraja u *Zalasku sunca*, jednoj od njegovih najlepših, i najširih, pesama, sa nostalgijom Crnjanskovih *Vetrova*, i videćete svu razliku između dva duha o kojima je reč: u sadržini, u izrazu, u metafori, u stihu i ritmu. Dučić je celu svoju bolnu nostalgiju, celo sunce koje tone vezao za jednu ženu s krunom na glavi između dva sfinksa (evokacija prošlosti). Crnjanski je u svojoj nostalgiji poneo i odneo i sebe i svoj sluh i rane, i vetrove i ženu i svoje suze, i sve je to vezao, zaledio u neke davne zaleđene zvezde. Dučićev stih sav je u jednom majestetičnom tonu punom sjaja i parade, u propisnim svečanim redovima. Crnjanskov je

Ako je dozivao buduće, »najnoviju modernu«, u vreme kada se ona stvarala on je, ponet *njenim* ritmovima, dolazio, u ova dva-tri trenutka, do izvesne *tečnosti,* molsko-prigušene, za kakvu ranije nije znao, ali koja je, i dok se objavljivala, bila

stih *poliritmičan* sa grčevima i konvulzijama, kao čas jači čas slabiji vetar, i sve je u pokretu, u jednom melodičnom pevanju, nekuda gde nisi bio, gde ćeš biti, nekuda među zvezde«. U Crnjanskovoj pesmi *Vetri* on je osetio kako progovara »ona njegova opsesija, od koje svi danas patimo, ceo svet, ona ne toliko nostalgija za beskrajnošću i za univerzumom, koliko neka intuitivna svesnost o našoj vezi s celim univerzumom, o nečemu dalekom, iznad svega našeg bića, od čega ipak celo naše biće zavisi«. Za tu pesmu rekao je: »Ako to nije sasvim sublimna poezija ravna najboljem što je ispevano na jeziku ljudskom, onda ja ne znam šta je poezija«. Analizirao je, ukratko, Crnjanskove stihove: »Moje su ruke nove senke, / pobledele su mirne, / Ko umorna svirala posle terevenke / Kad ih mesečina dirne. / — / One sve senče drago i nežno / i ljube sve što se gubi, / u nebo mutno beskrajno snežno / *u sneg što saranjuje kad ljubi*«: »Da se napiše sam poslednji stih trebalo je osetiti veliko, možda najveće izmirenje koje postoji među bićima, ono između smrti i ljubavi. Ja dajem ceo svet za ništa, ako ma koji kritičar pronađe u celoj poeziji V. Petrovića, u celoj poeziji Dučića i Rakića, stihove koji sadrže više pesničke emocije, više ove u jednom stihu, jednoj reči sabijene životne intuicije, filosofije koja se nije izmudrovala nego se otkrila unutrašnjem oku koje u momentu vizije vidi u dušu bića«.

Stefanović je *potpuno* osetio Crnjanskog, i to ga je osetio instinktom novoromantičara; ne može, takođe, biti nikakve sumnje ni u to da je on u Crnjanskom osetio ostvarenje svojih »poetičkih ideja i aspiracija«, kao što ne može biti sumnje ni u to da su se te ideje i težnje javile već u Dučiću, ali da je *Stefanović hteo da oslobodi romantizam simboličkog estetizma Dučićevog,* čija težnja za »dalekim«, čak i (sasvim simbolistički) nepostojećeg ali, ipak, jedino stvarnog, prisutna je u klici i njegove poezije i njegovoga sna o poeziji. Po ovome svom novoromantizmu (»kosmičkom«), koji odbija sliku, i svaku »konkretnost«, težeći »imaterijalizaciji materije«, onome što je S. Stefanović, pišući o Svinbernu, nazvao *»transparentnost tela«,* on je, — kao i Mitrinović uostalom, — nesumnjivi *idejni* preteča novoromantičarskog modernizma.

Međutim, on kao pesnik, materijom svojih pesama, ne samo što nema nikakve veze sa poezijom novoromantičarskog modernizma, nego joj je protivniji (kao i Mitrinović, uostalom) i od Dučića, u čijoj lirici *zvuk* završava u slici Ja za koje je čitav svet samo riznica njegovih simbola, i koji je u tome oštro ograničen, ali zvuk koji je, ipak, i tako ograničen, *nesumnjiv,* a kojeg u poeziji Stefanovićevoj nema, onako kako u njoj nema ničega »transparentnog«. On je sliku-simbol zamenjivao *idejom, a ne zvukom,* zlopateći se u nastojanjima *da jezik prisili* da »kaže« tu ideju, znatno ispod izražajnih mogućnosti Dučića, pa i Rakića, ali u granicama racionalizma njihove pesničke psihologije i versifikacije. On je dozivao novoromantičarski modernizam onako kako je dozivao »muzičke vizije«, u težnji za nekakvom nadracionalnom »telepatijom«, dodirivanjem i prožimanjem svega sa svime (»Jedna sveopšta telepatija. Jedna svemirna samilost i saučešće«, — u knjizi *Pogledi i pokušaji,* Beograd, 1919, str. 21), ali on je modernizmu svojim pesmama bio i ostao krajnje protivurečan, onako kako je bio protivurečan ovim muzičkim vizijama.

osuđena na smrt, jer i *ideal* kojeg su ti stihovi objavljivali nije bio »od ovoga sveta«:

Nije to ovde gde sve je nisko i blisko,
daleko nekud idu moji puti;
ko svet što u kapljи rose je sunce stisko,
u meni neko daljno sunce ćuti, —
nije to ovde gde sve je nisko i blisko.

Nije to ovde gde život ko crv na lešu puzi,
daleko negde pada moje veče!
Kroz srce svega gde zvezdani blude kruzi
kao kroz srce anđela krv moja teče, —
nije to ovde gde život ko crv na lešu puzi

(Mistične ispovesti). Taj ideal »dalekog« razdvaja od svega bliskog: ništa blisko, *ostvarljivo,* nije ovde mogućno: zato je tu *mogućna samo neostvarljivost.* I zato je tu nužna (jedino mogućna) samo *mračna ljubav za tu neostvarljivost.* Ljubav za »daleko«, u novoromantičarskom stilu, iskazuje se kroz Stefanovića kao mržnja na sve blisko ili kao *ljubav za stradanje u svemu bliskom,* a pre svega u svom sopstvenom Ja:

Nije to žena zemlje i zagrljaja —
Zašto bih imo ovako ogromna krila,

Osim toga, on je (kao i Mitrinović) nepopravljivo bio protivurečan novoromantičkom modernizmu i svojim religijskim misticizmom: ako u idealizmu modernizma nesumnjivo ima misticizma, to nikako nije religijski misticizam. (Osim u poeziji Siba Miličića, ali koja je više u duhu neke radosne bezazlenosti nego u dosegnutoj »transparentnosti« muzičko-impresionističkog intuicionizma.) Novi pokret duha, posle prvog svetskog rata, za Stefanovića je pre svega *nova manifestacija religijskog duha:* »U osnovi današnjeg pokreta ima jedan duboko religiozan, etički, mistički osnovni ton koji mu daje karakter ne jednog čisto estetskog — umetničkog — preporoda, nego je taj estetski preporod najintimnije vezan sa religioznim, ne sa jednim neodređenim romantičarskim traženjem nekog natprirodnog i izvanprirodnog boga, niti sa vraćanjem na stare mrle bogove, nego sa intimnim osećanjem nađenog, nazrenog ili ma samo i naslućenog boga u nama i svemu oko nas. Otuda u nauci ne manje misticizma nego u umetnosti; otuda toliko duboko impregniranje umetnosti naukom; i otuda najzad u tendencijama svih umetnosti danas tako mnogo onoga što je biće muzike« (takođe u članku *Uzbuna kritike i najmlađa moderna).* Bog ovoga religijskog misticizma odvojio ga je ne samo od novoromantičnog modernizma, vraćajući ga (posle pesama iz ciklusa *Na svemirskim stazama) sonetu,* nego ga je još više udaljio od »bića muzike«, osuđujući ga na sve dublje otuđenje od sveta.

Šira od svih nebesa, od svih beskraja
Što za moj zagrljaj ne bi dosta bila? —
Ne, nije to žena zemlje i zagrljaja.

Ukazuje se Stefanović, na poslednjim, najudaljenijim vidicima ove strofe, kao anđeo sa ogromnim krilima što su šira od svih beskraja. Uprkos svoj prigušenoj ali tečnoj melodioznosti ovih stihova (koji zar ne evociraju ritam nekih kasnijih pesama M. Dedinca?), ima nečega *zloslutnog* u toj njegovoj projekciji sopstvene, neizrecive, veličine, rođene u žudnji za onim što »nije od ovoga sveta«, a što je suština njegovog novoromantizma od samoga početka. To je kob *potpunog otuđenja* od sveta, kob definitivnog razlaska.

Vinaver je osetio da u Stefanoviću postoji neka *razlomljenost,* da Stefanovićeva misao, i u prozi i u stihu, nikada nije na *jednom* mestu, u *jednom* trenutku, nego da je treba očekivati, da se upotpuni, tek kroz druge, sledeće, trenutke: »On se ne sprema da nam na jednom utvrđenom mestu nešto kaže«.[45] Osetio je, takođe, da Stefanovića »ova težnja preko i izvan sebe sprečava (. . .) da do kraja svesno sprovede povereni zadatak«; osetio je da je Stefanović pesnik koji je »propustio čas setve«[46] (kao što je Mitrinović osetio, još 1913, da se tu »razmimoišlo nešto«). Ali ni Vinaver ni Mitrinović nisu pojmili *suštinu* propuštanja setve, tog razmimoilaženja; jedna strofa iz pesme *Mistične ispovesti* kao da je mogućan odgovor i Vinaveru i Mitrinoviću:

I kako bi me išta obuzelo?
Svi svetovi su malo mojoj duši,
malo je za mene svečovečanstvo celo,
i beskraj sami srce moje guši —
O, kako bi me išta obuzelo?

Ako je 1912—1919. izgledalo da nešto može da ga obuzme, posle 1919. otkrilo se da je to nemogućno: stihovi suncu, u knjizi *Strofe i ritmovi,* deluju kao *incident* u njegovom sabranom

[45] *Blagorodni pesnik, Pravda,* 13. II 1932, XXVIII, 44; v. u Vinaverovoj knjizi *Čardak ni na nebu ni na zemlji,* izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Popovića,* Beograd, 1938.

[46] *Stefanović, gledan iz inostranstva* (1928); *Čardak ni na nebu ni na zemlji.*

pesničkom delu. Stefanovića ništa ne može *da obuzme;* on ničemu živom ne može da pripada. Ako je »propustio čas setve«, to je zato što on i neće čas setve; *on neće da žanje ono što seje:* tu, gde je *»malo svečovečanstvo celo«,* gde se hoće neka idealna beskonačnost, totalnim odbijanjem svega postojećeg, ne može i ne sme da bude žetve: ne može (i ne sme) da bude nikakvog ispunjenja. Nema ispunjenog, ostvarenog Stefanovića. Ima samo grča za ostvarivanjem, žudnje, ali ne i samog ostvarivanja. On je, takođe posle rata, u doba kada je pisao *Mistične ispovesti,* napisao i pesmu o sebi kao nadstvarnoj mreži, koja sve obuhvata (beskrajna kao ona njegova krila iz *Mističnih ispovesti?),* koja je mreža »gde se ukršta sve, i jedno u drugo se uliva«. Tu će se on hvaliti, očito tražeći pogledom Franju Asiškog na svojim mračnim i pustim vidicima:

Sve sam povezao tako: meseca moga brata,
i zvezde moje sestre . . .

(Mreža), ali nije, nikako, »vrhunac njegovog duševnog sistema neka vrsta samoprevazilaženja i usavršavanja duha hrišćanstva sa idealizovanjem one moderne kosmičke ljubavi, koju je u jednostavnijim i spontanijim izrazima sv. Franja Asiški tako divno opevao«,[47] niti je on pesnik soneta koji »blagom poetskom utehom ovijaju stradanje čovekovo kao što mirni horizonat ovija tresak i pisak bure«.[48] *Bog* kome je on bio »most da s neba među ljude sađe« i *vrag* kome je bio leglo da u njemu »kot svoj leže« bili su *bog i vrag krvništva:* bog njegov je bog koji ostavlja, a ne koji je došao, onaj iz psalma 21, iz stiha: »Bože moj, što si me ostavio?«, ali stiha koji se neće rascvetati u poeziju boga sveopšte ljubavi, nego u poeziju *»zločina boga«:* »ti si mi Satanov rod za sudiju postavio«, »Isko sam pravdu, a ti si me Zakonom bio«: »Dane si moje ko jabuke zlatne brao, / I nada mnom si ko car nad prosjakom sjao, / Samu si moju srž siso i pio. / — / Sve si mi blago i dobro moje krao — / I kraj sveg obilja svoga nisi me utešio. / — Bože moj, Bože! što si me ostavio?«[49]

[47] Arturo Cronia, *Antologia serbo-croata, Testo per studenti e studiosi in correlazione alla gramatica dello stesso autore, Trevisini,* p. 386, Milano, 1932.

[48] Isidora Sekulić, u prikazu knjige *Granice, Srpski književni glasnik,* 1928, XXIII, 5; v. *Sabrana dela* Isidore Sekulić, *Iz domaćih književnosti,* knj. I, izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1964.

[49] *Zločin boga; Granice.*

To je *bog na čelu svih krvnika, bog-krvnik:* »I zalud su mi sva moja iskušenja, / Zalud sve patnje, zalud sva trpljenja — / Zalud utehe čekam od Spasova lika. / — / Često, u čase krajnjih iskušenja, / *Vidim gde stojiš s maskom pobednika, / Ti, Bože, sam na čelu sviju krvnika!«,*[50] bog koji ne dozvoljava ni da se bude dobar, da se izlije svoja milost (»Previrem milošću — mora se nekuda liti«), jer svet ovoga boga je svet u kome nije »Ni jagnjadi dosta da vuci budu siti«: »Kako je svetom večno puno zala! / Nego toplotom hladnoće svemira / Teže je svet dobrotom ispuniti. / — / Svaka je žrtva uzaludna, mala — / Orgiji pakla muzika neba svira — / *Bože! u tvom je svetu teško dobar biti«.*[51]

To je »žeđ za bogom« usred vike »razbaškarene sitnurije, koja je, kao nekad u vremena Starog Zaveta, napravila lažne fetiše od zlata i onih koji dele zlato«, a ne »bogonosilački duh«,[52] i to nije poezija mističke ljubavi nego poezija *mučeništva* u ime te ljubavi koja ostaje *nedosežna:* Stefanović ne samo što se ne bratimi sa mesecom i zvezdama, nego se *odrođuje i od onoga što i u paklu može da bude rod.* U zavadi sa svetom, on je vernik apsolutne ljubavi, ali ta ljubav je *između* njega i sveta. *Iz pobune protiv građanskog individualizma otišao je on u novoromantičko-mističku ljubav za svečovečanstvo; iz ove ljubavi otišao je u mržnju na živo čovečanstvo.* Pripadati svemu čo-

[50] *Večiti krvnik; Granice.*

[51] *Nemoć dobra; Granice.*

[52] Ideja apokalipse (»Opet je doba apokaliptičke zveri«, — *Poslednja uteha,* takođe u knjizi *Granice),* u kojoj je bog mogućan samo kao bog-krvnik, kao ovaj bog koji nas je ostavio, upućivala je Stefanovića starozavetnom bogu i psalmima: ritam i osnovne odlike psalama, koje je i sâm prevodio u ovo doba, pokušao je da pomiri sa sonetom. Objašnjavao je apokalipsom aktuelnost psalma: »Nisu nam još izbledeli iz sećanja dani našeg izgnanstva i ropstva, tako sličnog babilonskom ropstvu i stradanju jevrejskog naroda; bezbrojni grobovi i žrtve, ne samo neosvećeni i nepokajani već i zaboravljeni, po goletima i provalijama albanskim i po logorima zarobljeničkim, vapiju ipak kroz svu huku i galamu današnjice, kroz ovo doba pomućenih savesti i nesitih apetita i gladi za uživanjima i blagima zemaljskim, — vapiju u jednoj čudnoj harmoniji sa glasima starozavetnih psalama. Kroz tupe orgije osiljenih epigona i trabanata sumnjivih veličina, kroz zaglušnu viku razbaškarene sitnurije, koja je kao nekad u vremena Staroga Zaveta, napravila lažne fetiše od zlata i onih koji dele zato, — kroz sve ove utrke zlih sila i zlih duhova, kroz sve naše današnje jade koje gledamo i trpimo, prodire ipak iz dubina najboljih naših savesti i svesti, kao i nekad u prastara vremena, glas žeđi ljudske za dobrotom, za istinom i pravdom, za Bogom i njegovom reči« *(O psalmima; Letopis Matice srpske,* 1926, CCCIX, 1—2; v. *Portreti i eseji,* I — II).

večanskom (svečovečanskom) i u Stefanovićevom iskustvu znači ne pripadati ničemu: apsolutna idealnost (beskrajna) u stvarnosti je patnja, neprestano sukobljavanje, u svetu, u sopstvenom biću. To je jarost što podseća na jarost ulovljene, u mreže sapete zveri; to je grč za oslobođenjem, grč duha krajnjeg romantizma za beskrajem, i stradanje u tom grčenju, ali i *mračna ljubav za ovo stradanje,* slast koja se nalazi u patnji, nevoljenje samoga sebe, sladostrašće u mržnji na sopstveno Ja, u prokletstvu religijskog duha koji ne može da dođe do mističkog blaženstva.

Ako *Mreža* nije istina Stefanovićeva, ima istine u završnoj strofi ove pesme:

I ja stojim ko pauk u mreži sopstvenih uza,
i na sve što tražim, na sve što dirnem, na sve što ubijam,
ja mećem strasni krvavi trag mojih usana i suza,
i tresem celu mrežu — dok u svom grču na suncu se previjam.

To je Stefanović: taj *pauk u mreži sopstvenih uza;* onaj koji se u svom grču na suncu previja, ali koji voli ova previjanja, koji je to objavio još u prvim svojim zbirkama, tako da soneti iz tih zbirki (druge i treće, ili iz zbirke *Sunca i senke,* koja sadrži njegovu izabranu poeziju do 1912), čine jedinstvo sa njegovim sonetima iz zbirke *Granice:* voleti sve znači *stradati* kao sve;. volja za ovom svečovečanskom ljubavlju tako se preobražava u volju za stradanjem. Svečovečanska simpatija, u smislu svojevrsne imitacije Hrista, ostvaruje se kao simpatija za vančovečansko-božansko ili za vančovečansko-beskrajno. To je romantizam beskrajnog, ali u verziji mučeništva ili u verziji žrtve koja ima ljubav za »smrtni nož« svoj: »Ko večni trenut mrenja na Golgoti / život je moj; *ja imam ljubav žrtve / za smrtni nož svoj u duši«.*[53] Ako »tek izabrani znadu da kletva rađa blagoslove nove«, i ako »ljubav peva iz gujinih slika«, onda *»bol večnosti lije / svu slast uništenja«,*[54] a jedini mogućan imperativ jeste u voljnom zagorčavanju »čemera sopstvenog žića«: »Zagorči voljno čemer žića svoga — / O saznaj meru čaši tuđih jada«.[55] Sapatništvo je

[53] *Okovi,* u zbirci *Sunca i senke.*
[54] *Uništenje,* u istoj zbirci.
[55] *Pred duhom života,* u zbirci *Pesme, II.*

mržnja na sopstvenu sreću (» . . . ja poznah slast od sviju veću: / Rad patnje s drugim mrzet svoju sreću«).[56] Najveća slast je *»sladost nedužnog bola, radost sebičnih muka«.*[57] Poezija je »bol neiskazan besciljnog mučenja«; pred njom, »sve zemaljsko u ništa se stvara«.[58] Ona »ne poznaje drugog slavopoja / Do mučenika ekstatične himne«.[59] To je ekstaza pauka beskraja u uzama sopstvene mreže, ili ekstaza jalovog misticizma, čežnja za sopstvenim gubljenjem u ponoru: »Da divne slasti, / Ko sunčev zrak s bleskom u ponor pasti!«;[60] »O duši slasti što moga da strada / Ko veran Hrišćan što pod krstom pada /. . ./ Da l veća sreća beše, da se pati, / Neg žiće ovo spokojno i mirno?«;[61] »O pasti na pragu otkrivenog sveta, / Sluteć život novi piti tuge groba, — / Pun slasti rođenja pre svojega doba«;[62] »Bol tvoj bol je preranoga cveta«,[63] ali taj bol se neuporedivo više hoće od cvetanja: tu se hoće sopstvena propast, uskraćenost, *nedospelost,* svuda i u svemu; tu se hoće »život provođen na pragu / sveta i bića«, ali ne samo zato što se oseća *gađenje,* ta fatalnost svečovečanske ljubavi, »u vrevi stvari / Gde svakog senka drugih mrači, kvari, / I svako nosi neku tuđu ljagu«, nego zato što ovaj život na pragu jeste život beskrajne čežnje ili same večnosti: u čežnji, »značaj stvari duh bića pokriva /. . ./ I sav ti život prag večnosti biva«.[64] Zadržati sebe na pragu stvari i drugih bića

[56] *Poznanje; Sunca i senke.*
[57] *Magdalena; Pesme, III.*
[58] *Poezija; Pesme, II.*
[59] *Okovi*
[60] *Prkos,* u knjizi *Pesme, III,* u ciklusu *Divlji soneti* (u zbirci *Sunca i senke* ovaj ciklus proširen je i pesmama iz druge zbirke: *Sam i jedini, Judi I i II,* i dodata mu je, kao završna, — a sasvim inače slaba, — pesma *Hrabri časovi,* dok je izostavljena nekadašnja završna pesma ciklusa *Fetiško osećanje,* koja se završavala đurićevski: »Sluteć jedinu tačnu misao samo: / Da i najniže biva neizmerno / Kada mu beskraj svoje duše damo«). I »divljina« i poezija ovih soneta dostojni su zaborava. »Ničeanstvo« je tu očito: »Jer Satana je što Moćnog spasava« *(Čežnja zla):* »I ko miso nekazana, sjajna. / Očarava mi dušu sreća tajna: / Blistat u divljoj, slobodnoj nagoti! / — / I znati da su bez tog ljudi skoti — / Dok meni to se bliži sreća krajna,. / Ma samo kao razbojnik Golgoti« *(Bez okova).* Takvi akcenti javljaju se sredinom decenije i u poeziji drugih pesnika. Ipak, i ma koliko bili »literatura« u ovom Stefanovićevom ciklusu, na tu literaturu možda je Stefanovića uputila jarost, čežnja za samouništenjem, žudnja da se kao zrak, s bleskom, u ponor padne.
[61] *Svete mošti; Pesme, II.*
[62] *Sumnja i vera,* u zbirci *Sunca i senke.*
[63] Isto.
[64] *Tema; Sunca i senke.*

znači sanjati da će se svaki prag pretvoriti u prag večnosti; to znači biti *prosjak* pred vratima sveta, ali dragovoljno: »Stojim ko prosjak pred vratima sveta /. . ./ Pod dragovoljnom mukom od tereta«.[65]

To je kucanje na zatvorena vrata, ali u strahu da se ona slučajno ne otvore. To je slast ostajanja na pragu, slast »mučenika ekstatične himne«, onoga koji osuđuje sebe na ispaštanje jer uskraćuje sebi »poslednji korak«, onoga koji će ostati među *nedospelim*, samo suštastvo nedospelosti. Tu, na pragu, u toj samozadržanosti, u tom voljnom zagorčavanju čemera svog bića, naslutio je Stefanović, u nekoliko trenutaka, mrak bezdana, doživljavajući zlu slutnju sopstvenog neumitnog gubljenja, neispunjenosti bića:

Znam, kad se sreća života osme'ne
Najviša na me, kakvu niko ne zna,
I sve već smetnje budu prebrođene,
I premošćena i poslednja bezna.

I zadnji korak stoji sav od mene:
Učiniti neću poslednjeg kroka!
No survaću se, sklopiv oba oka
U ponor ispred sreće domašene.

Jače od volje, od čežnje mi svake,
Ko strašna zlokob neizbežne rake,
Povući će me suze čovečanstva,

Plač pobeđenih, nedospelih druga
Na istom putu; i kroz sva prostranstva
Plinuće struja uzajamnih tuga

(Poslednji korak).[66] To nije »englesko«; to je »rusko«. Stefanović je tražio sebe u engleskoj literaturi; ali bitna, čak *sudbinska* njegova misao nije iz engleske nego iz ruske literature, i to pre svega iz Dostojevskog. U Dostojevskom je on našao motiv svečovečanske ljubavi; u Dostojevskom je on našao i ovo

[65] *Sunca i senke*

[66] *Sunca i senke.* (Prvi put: *Almanah hrvatskih i srpskih pesnika i pripovedača*, 1910.)

stradanje, kao opsesivan motiv, ovu paroksističku ljubav za sopstveno žrtvovanje, ovaj kult apsolutne, bezgranično-nadlične osećajnosti koja povezuje mrtva i živa bića, svetove čovečanske i vančovečanske, ali kroz neprestane sukobe sa živim svetom, i samom sopstvenom egzistencijom, kroz pretvaranje egzistencije u ispaštanje, na svakom koraku, i u sve većoj strasti za ispaštanje: u strasti samo-razapinjanja na krstu. Za ovo je (još pre 1914) on verovao da je izraz »opšte filosofije slovenske duše. Mi smo najverniji poklonici religije stradanja, i naš je heroizam u patnji«.[67] Veličina je nerazdvojna od veličine patnje (»oni

[67] U drami *Sukobi*. — Kasnije, Stefanović je Dostojevskog pokušao da isturi protiv Skerlića i da se pokrije njime: Skerlić, koji je oštro kritikovao dramu *Sukobi* (u *Srpskom književnom glasniku*, 1911, XXVII, 5; v. *Pisci i knjige*, V, Beograd, 1911), ». . . nije primetio da su siže i glavna lica te drame — a po tome je on najžešće udario! — uzeti bili iz Mićine ispovesti u romanu *Braća Karamazovi* Dostojevskoga. Pri štampanju *Letopisa M. S.*, napomena o tome izvoru i drami građe u Dostojevskoga izostala je iz štampanja, iako sam je ja bio napisao i želeo da izađe ispred same drame. Možda se varam u tumačenju, ali ja mislim da je samo konstatovanje toga fakta učinilo tada na Skerlića impresiju da vidi koliko se u oštrini i nepravdi bio zaletio, te tako *mene udario po samom Dostojevskom*, idolu tada svom kao i mom, samo razno shvaćenom, a, izgleda, i razno čitanom. Jer, čak i mom, nezaboravljenom, dobrom i simpatičnom Ivu Ćipiku, koji se baš nije odlikovao načitanošću, bilo je palo u oči, iz same Skerlićeve kritike, da siže drame podseća na Karamazove, a Skerliću, kod tolike njegove načitanosti, beše to izmaklo iz vida. Možda neki lapsus memoriae. Neka mu je od moje strane Bogom prosto! Ali neprosto onima koji i posle njegove smrti iz sitnih, često iz nevaljalih i prljavih motiva, potržu uvek njegovo ime kao nekog bauka protiv mene. Nisam se bojao ni živog junaka, pa ću još manje mrtvih bauka i vampira« *(Povodom krize knjige)*.

Posle Skerlićeve kritike, Stefanović je u *Brankovom Kolu*, 1911, objavio članke protiv tiranije kritike: *Na adresu g. Jovana Skerlića* (u br. 33—34), zatim *Čast i sloboda tvorcima* (u br. 37, povodom Skerlićevog napada na Disa, *Lažni modernizam u srpskoj književnosti)* i, najzad, *O savremenoj kritici — Nekoliko dobrih ideja A. Hendersona* (u br. 40). Na ove članke, a posebno na tvrđenje da kritika ima »tek da se opere, da ispašta za zločinstva koja je počinila kroz sva vremena prema umetnicima-tvorcima, pa tek onda može zaslužiti da umetnici-tvorci obrate pažnju na nju«, kao i na tvrđenje da je naša kritika htela od »malog dobroćudnog raskaluđera [Dositeja Obradovića] da napravi velikog učitelja narodnog«, i da »sve naše veličine prošlosti, čak i Jašu Ignjatovića, veliča samo zato što pripadaju prošlosti«, Jovan Skerlić mu je odgovorio u *Predgovoru* knjizi *Impresije iz književnosti I* Branka Lazarevića (Beograd, 1912). Svetislav Stefanović nije video da je naša kritika rđava »sve dok se o njegovom dramskom galimatijasu *Sukobi* nije reklo ono što zaslužuje. Usplahiren i neuravnotežen, bez osećanja smisla reči, on se zahuktao«. Da bi našao potvrdu svojih teza, »Stefanović navodi sebi kongenijalnog Arčibalda Hendersona« koji tvrdi da je književna kritika raspela Hrista, kamenovala apostola Stevana, osudila Lutera,

drugi, veći od nas, za sve nas ispaštaju«):[68] iako bog pravdu može da deli samo po sili stradanja, pravda kao da je u samom stradanju, jer je pravda u oslobođenju od sebe: u stradanju je strast i sreća, jer je to stradanje sopstvenog Ja, provaljivanje *granica* sopstvene usamljenosti: »Srećni smo samo ako smo sposobni iz sebe da izađemo«.[69] Niče se izgubio tu, u ovoj ljubavi žrtve za smrtni nož u svojoj duši, ali žudnja za provaljivanjem čovečanskih granica ostaje osnovna Stefanovićeva žudnja, ma kako da je on sebi predstavlja: »Jadni Niče. Kad ga razočarala njegova najveća misao, čiji je čak datum i mesto zabeležio tobož za sve vekove, misao o večnom povraćanju svih stvari, i kada se setio da se u tom večnom povraćanju svega mora i čovek, onaj jadni, bedni, ništavni, prezrenja dostojni čovek povratiti, on je pribegao ideji nadčoveka kao poslednjem pribežištu. Posle čoveka će doći nadčovek, pa ako se već povrati čovek, povratiće se i nadčovek! — Ništa! Misao evolucije ipak mi je divnija i, pre svega, uteśnija. Ide se uvek nekud dalje! Prebrodiće se i čovek, i, na sreću, neće se više opet na nj vraćati, kao što se čovek ne vraća više na svog pretka, majmuna. — Kad priroda pravi skokove, zašto ne bi od čoveka napravila skok u njegovu, čovekovu najvišu potenciju, ideal, kome on od iskoni, večito teži — u boga. Ma kud, samo dalje od čoveka!«[70]

U ovome: *»Ma kud, samo dalje od čoveka!«* suštinski je Stefanović; u tom poviku je osnovna jednačina njegovoga zla. Ovaj »jadni, bedni, prezrenja dostojni čovek« javlja se kao neumitnost Stefanovićeve religijsko-mističke »univerzalne simpatije«, kao *stvarnost* njegove ljubavi za svečovečanstvo: to je projekcija religijskog apsolutnog dobra koje u čoveku može da nađe samo apsolutno zlo, ili projekcija apsolutne ljubavi koja u živome čovečanstvu može da nađe samo ovoga čoveka »prezrenja dostojnog«. Ali to je, istovremeno, — i upravo kroz ovaj prezir prema »jadnom, bednom« čoveku, — i izraz protivurečja sa idealom misticizma »univerzalne simpatije«, ali protivurečja koje je *zajemčeno samim tim misticizmom,* onako kako je

mučila Galileja, okovala Kolumba, izgnala Dantea, zlostavljala Šelija, bekeljila se na Gluka; ali, »ona je povrh svega toga našla da su *Sukobi* G. Svetislava Stefanovića jedna očajna inepcija«. (Na ovo je Stefanović odgovorio člankom *Da malo raščistimo situaciju; Brankovo Kolo*, 1911, XVII, 50, i 51—52.)

[68] U drami *Kuća tamnih senki*.

[69] Isto.

[70] Isto.

preziranje »jadnog, bednog« čoveka neumitnost žudnje za idealno-natčovečanskim i svečovečanskim (za bogom). Imitacija Hrista jeste posvećivanje u ovo preziranje stvarno-čovečanskog, ali samim tim završava kao nemogućnost Hrista ili religijsko-mističke apsolutne simpatije: traženje svečovečanske ljubavi iskazuje se ovde kao ovo preziranje čoveka, a kult sopstvenog stradanja za tu ljubav kao *stradanje čovečanskog.*

Evolucija religijske misli Stefanovićeve u potpunosti ponavlja ovu *neumitnost mržnje na živo čovečanstvo kao stvarnost svečovečanske ljubavi:* bog Stefanovićev, koji se od boga religijsko-mističke svečovečanske ljubavi preobražava u boga koji je *napustio* čoveka, ali i u boga-krvnika koji ćuti (u starozavetnog plemenskog boga), jeste ovaj nemogući bog »univerzalne simpatije«, a Svetislav Stefanović, koji se od pesnika što je pozivao na oslobođenje od nacionalnih granica preobrazio u ideologa nacističkog pokreta Dimitrija Ljotića, jeste Svetislav Stefanović ovoga nemogućnog boga: to je Stefanović koji svuda vidi *izdaju* boga, onaj koji će, umesto poziva na službu univerzalnom čovečanstvu, da poziva u duhu Ljotićevih nacionalističkih mistifikacija na povratak »selu«, Stefanović koji će, u Ljotićevom »krstaškom« pohodu na »Anti-Hrista«, da optužuje za izdaju nad izdajama, za voljenje »šimere«, za ubistvo »džina«, za uzdizanje »mesto božjeg (. . .) ljudskog sina«:

Misiju smo roda svog izdali
Za šimere ubili smo džina,
Mesto božjeg digli ljudskog sina,
Sami sebe na krst prikovali

(Misija).[71] Taj *ljudski sin umesto božjeg sina jeste prokletstvo nad prokletstvima:* simboličko otelotvorenje »izdaje«. Misija

[71] U Ljotićevom listu *Naš put*, 12. maja 1940, II, 6; navedeno po verziji u *Srpskom narodu* od 23. januara 1943. — Još 1938, povodom Stefanovićevog okretanja fašizmu, njegove saradnje u Ljotićevoj *Otadžbini* i njegovoga prevoda Musolinijeve *Korporativne države*, — za njega su, u ovo doba, »u saznanju duhovnih vrednosti, u naglašavanju duhovnih sila vodilja svojih pokreta, i Duče i Firer daleko iznad ostalih političara i državnika u današnjoj teškoj krizi Evrope i čovečanstva«. — Dušan Matić je pisao: »G. Stefanović, prevodilac *Koriolana*, te lirske tragedije oholosti, mogao bi, ako mu je još ostalo malo razuma, da ponovo prelista ovu tragediju Šekspira, u kojoj je vidovito ocrtano kako se čovek, pa čak i bogato obdaren, izdvajanjem od mase naroda i prezirući je, fatalno pretvara u izdajnika« *(Slučaj Svetislava Stefanovića; Naša stvarnost*, 1938, II, 13—14).

»roda« je zbog toga misija »božjeg sina«: rod, na koji ovde poziva Stefanović, nije rod »ljudskog sina« nego rod »božjeg sina«. Stefanović, koji zove na povratak tom »rodu« i »selu«[72] (on, kome je nekada i *Gorski vijenac* bio ograničen, i koji je epski deseterac ovoga »roda« i »sela« hteo da oslobodi od heroike, pravcem mističko-religijskim), jeste onaj koji poziva na povratak »božjem sinu«, a ne »ljudskom sinu«, ili, — u stvarnosti, — onaj koji poziva na Ljotićev »krstaški pohod« protiv »Anti-Hrista«. U vreme kada se taj pohod krvavo ostvarivao, kad su Ljotićevi nacistički odredi pod zaštitom Hitlerovih »kaznenih ekspedicija« ubijali »ljudskog sina« u ime »božjeg sina«, i kada su spaljivali to isto »večno selo«, Svetislav Stefanović je, u duhu Gebelsove propagande »novog poretka« u Evropi i kao ideolog i stihotvorac generala-izdajnika Milana Nedića, pisao kako srpski narod nije uspeo ranije da učestvuje u »evropskoj revoluciji« koja stvara taj »novi poredak«, ali da mu je dužnost da to učini 1942, i to ». . . utoliko pre i više što se već ne samo naziru konture novog poretka Evrope posle svetskog rata, nego se stvaraju i temelji novog poretka na osnovama i tekovinama već organizovane evropske socijalne revolucije«. Srpski narod ne sme čekati završetak rata »u svojim starim i zastarelim društvenim formama i okamenjenim kalupima lažnog

[72] U istoj pesmi *Misija:* »Za dušu nam devičanski plodnu, / šta i čemu novi Babiloni, / razorenje, orgije i pir? / — / Vratimo se sveži i smioni / na put božji i na grudu rodnu / — slovensko selo i slovenski mir«. Ovo »slovenstvo«, zbog čije »izdaje« je ovde jadikovao, on je, preštampavajući pesmu *Misija* u nacističkom *Srpskom narodu*, jednostavno *prebrisao*, tako da poslednji stih u toj verziji glasi: »Na večno Selo i na njegov mir«, a prvi stih: »Misiju smo roda svog izdali« (umesto predratnog: »Misiju smo Slovenstva izdali«). Razlog za ovu Stefanovićevu autocenzuru više je nego jasan: kao nacistički stihotvorac on posle 1941. nije mogao više da govori o slovenstvu kome je Hitler pripremao totalno istrebljenje i koje se našlo u krvavom ratu protiv njega. Godine 1944, kad su se slovenski narodi uveliko približavali pobedi nad Hitlerovim nacional-socijalizmom, Svetislav Stefanović, koji je ovako »proterao« slovenstvo iz pesme *Misija*, pokušavao je, stihovima najgoreg mogućnog diletantstva, nedićevski da »reinterpretira« *Hej Sloveni«*, kao neku vrstu nacističke »opomene« tome istom slovenstvu: »Hej Sloveni, dal još živi duh vaših dedova / ili ste samo blato staro za gradiva nova, / da vas mese čarobnjaci il silnici strani, / ili da rase iznurene vaša snaga brani. / — Dignite se, prenite se iz slepila gnjila, / čujte doziv vaše zore, klik vašeg Henila! / Dotrajaše sve lozinke što ih Zapad piso / novo doba nove pute, novu ište miso. / — / Mesto sile, mesto znanja što nad svetom vlada / uzdiže se oslobodilačko Veličanstvo Rada. / Il će doći novo doba ili teška noć, / bud'te i vi tome novom stvaralačka moć. / — / Il ste samo blato staro za gradiva nova? / Hej Sloveni, dal još živi duh vaših dedova!« *(Hej Sloveni; Obnova,* 7. I 1944).

demokratskog parlamentarizma i kapitalističkog liberalističkog individualizma«, jer je partijski i politički život donosio forme koje su »daleko od životne stvarnosti i same srpske nacionalne i socijalne osnove«. Nužna je »mala država seljačkog maloposednič kog tipa«, ali na zadružnoj osnovi, »bez ikakvih pritrunaka internacionalnih i komunističkih ideologija i programa, u suštini stranih i duhu i životu srpskog naroda«. Tu je Stefanović pozivao na organizaciju »socijalističke« stranke, »u duhu apela predsednika generala Nedića«, a »za uključenje Nove Srbije u novi poredak Evrope, koji se stvara u borbi ujedinjenih naroda Evrope protiv anglo-amerikanske i anti-evropske plutokratije i judeo-masonske internacionalne lažne demokratije. (. . .) Najzad, i ne kao najmanje, Nova Srbija svojim bivšim državljanima koji su se stavili ili se stavljaju u službu tim njenim neprijateljima i upropastiteljima treba da anulira državljanstvo i sva prava koja su s tim skopčana. To nam se čini kao prvi preduslov državne i nacionalne obnove, moguće samo u nastavljanju i dovršenju istorijskog zadatka i misije srpskog naroda«.[73] U istom broju nacističkog *Srpskog naroda* štampao je on petparačko stihovanje nedićevske izdaje, sonet *Selo,* da bi kasnije, takođe u *Srpskom narodu,* štampao sonet *Rade Neimar,* u slavu »smernog neimara carskog«, a protiv mitologije Marka Kraljevića: »Dosta već snage što samo hajduke i delije stvara, / Sit sam već i tog Marka što drumove carske ore«; u vreme kad su »hajduci i delije«, *zajedno s Kraljevićem Markom,* orali drumove Hitlerovog Rajha, on je pokušavao, kao ideolog nedićevskog kvislinškog »rada, reda i mira«, da suprotstavi i pretpostavi Rada Neimara Kraljeviću Marku:

Sveta mi dođe sad ruka Rada Neimara,
Što kule i mostove zida i božje gradi dvore,
Vile i tajni dusi čudesno sa njim zbore,
On tajnim silama diže što i sam Demon obara.

Sva su već carstva i slave prošlosti nema i siva,
O tolkoj borbi i krvi i same pesme već ćute —
Samo Radove gradnje stoje ko netaknute.

Smerni neimar carski on Večnog neimar biva,
Na nebu samom su njegove kule podignute —
Tog pobratima vila car anđela celiva.

[73] *Izgrađivanje Nove Srbije kao seljačke države; Srpski narod,* Božić 1942.

Nacistički ideolog *Đisalović* pisao je za ovo prazno stihovanje Stefanovićevo: »Ova smela himna naše nove nacionalne revolucije biće danas-sutra u istoriji srpske književnosti obeležena kao programska pesma jednoga novog doba, nove epohe nacionalne obnove i duhovnog preporoda srpskog naroda, a pesnik ovoga istorijski znamenitog soneta biće označen kao prorok koji je u najtežim vremenima, kada se radilo o biti ili ne biti, osvetljavao puteve novim srpskim naraštajima«.[74] Đisalović navodi, takođe, i Stefanovićevu pesmu *Istrajati*, tvrdeći da se u njenim stihovima:

Stresi, odbaci zanos tuđ,
Istoka mutni zrak
I trulog Zapada memlu i buđ,
Na svome budi jak!

»sadrži naš nacionalni program, — naše nacionalno Vjeruju«.[75] Isti nacistički ideolog isticao je potrebu *revizije vrednosti*, i to pre svega revidiranjem Skerlićevih sudova. (Svetislav Stefanović je *žrtva* Skerlića koji je pisao »tendenciozno i nepravedno« o njemu, brzo prelazeći preko njegovih vrednosti, »da bi se zato što duže zadržao na hiperkritičkom analiziranju i filistarskom preuveličavanju njegovih tobožnjih mana i nedostataka«. Skerlić je tvrdio da je Stefanović samo versifikator a ne i pesnik, »u mržnji prema Stefanoviću, koja je bila inspirisana više političkom netrpeljivošću i ličnom animoznošću nego književnim motivima«.) Đisalović u tome sledi samoga Stefanovića koji je isticao potrebu ove »revizije vrednosti«: kao »komesar« prinudne uprave *Srpske književne zadruge* pod okupacijom, objašnjavao je on u *Srpskom narodu*[76] kako je *Zadruga* između dva rata postala »kolebljiva«, jer se socijalna misao i u njoj suprotstavljala, veštački, nacionalnoj misli, ali kako se ona sada obnavlja, »sa imperativom obnove i sa postulatom revizije vrednosti ne samo

[74] *Poezija Svetislava Stefanovića; Prosvetni pregled*, Beograd, januar — februar 1943.

[75] Na godišnjicu nacističkog bombardovanja Beograda objavio je Svetislav Stefanović, u nacističkoj *Obnovi* (5—7. april 1942) svoje »vjeruju« u slavu »vaskrsa Srbije« (nedićevskog): »Verujem u jednoga Boga istinitoga. / Verujem da Pravda umrla nije / Verujem u pravo naroda moga — / Verujem u Vaskrs Srbije!«.

[76] U broju od 26. juna 1942.

naše književnosti nego i cele naše kulture, u punoj svesti, da je ona građena na tesnoj i intimnoj vezi srpskog naroda sa Srednjom Evropom i njenom kulturom, za čiju je obnovu u novom poretku Evrope srpski narod sudbinski vezan«. Nedićevska »obnova« imala je da bude i ova »obnova« (revizija) vrednosti. U duhu te »obnove«, sastavio je Svetislav Stefanović *Novu antologiju srpske lirike*.[77] U toj antologiji on je štampao 26 svojih pesama: jedino Vojislav Ilić i Jovan Dučić imaju više od njega (po 36 pesama). Ostali, po ovoj »reviziji« vrednosti, izgledaju ovako: Mileta Jakšić 23 pesme, Laza Kostić i Milan Rakić 21, Božidar Nikolajević 19, Aleksa Šantić 17, Vojislav Ilić Mlađi 14, Dis 8, Danica Marković 3. U predgovoru u ovoj antologiji, na str. XXI, on ističe sebe kao *preteču* nove poezije, koja se rađala početkom veka, ali u kojoj se sačuvao kontinuitet »nemanjićke tradicije«: »Kad se govori o našoj modernoj drugog i trećeg doba mora se podvući da se ona za razliku od pravaca sličnih tendencija i nazora na Zapadu ne odlikuje ni u kom smislu nekim radikalnim prekidom sa književnom tradicijom svoje ni bliske pa čak ni dalje prošlosti. (. . .) To osobito važi za prenos nemanjićke tradicije (. . .) koja baš i od 18. veka naovamo ispunjava celu našu noviju poeziju pa i samu modernu. Ona inspiriše našu nacionalnu dramu od Stevana Stevanovića, Sterije, Jovana Subotića (. . .) pa preko Dučića i njegovih pompeznih soneta i Rakićevih majestetičnih strofa odjekuje sve do u mističkom nacionalizmu rano umrlog M. Nastasijevića i u rilkeovski nadahnutim *Pergamentima* i *Nemanjićima* Jele Spiridonović, da spomenemo samo najmarkantnije«. Ovaj kontinuitet nije lišen »čak mističkih veza sa tradicijom«, što, opet, potvrđuje poezija Vojislava Ilića Mlađeg, Bože Nikolajevića i Danice Marković.

To je bio kraj Svetislava Stefanovića, ili vrhunac njegovoga mistifikatorstva: nema nikakve sumnje da je u svemu tome došla do izražaja njegova manija nepriznate sopstvene veličine, žudnja za »satisfakcijom«, za uskraćenom »pravdom«. Ali takođe ne može biti sumnje da je tu došla do krajnjega svog izražaja i *mržnja na živo čovečanstvo koja se razvijala, nezadrživo, u religijskom romantizmu Stefanovićevom*, u njegovoj opsednutosti apsolutnim dobrom koja se, u stvarnosti, pretvara u sukob sa svim živim, u njegovoj svečovečanskoj simpatiji koja posvećuje u zlo antipatije za živoga čoveka, u kult stradanja i kult zla.

[77] U dve knjige, izd. *Srpska književna zadruga*, knj. 306. i 307, god. 1943/44.

Božidar Stojadinović

Božidar Stojadinović štampao je samo jednu knjižicu: zbirku pesama *Samom sebi*, na 54 stranice formata osmine,[1] kojoj je ozbiljniju pažnju pokušao da posveti jedino Velimir Živojinović-Massuka,[2] ali očito u prvom redu zato što je u Stojadinoviću, jednom od najprisutnijih pesnika *Misli*, video onoga koji, usred epohe modernizma, nastoji da produži psihologiju i stih poezije pre Četrnaeste. Stojadinović, koji je počeo, još kao gimnazijalac, da piše i štampa stihove pre rata,[3] čak je verniji u zbirci *Samom sebi* ovoj poeziji i od samog Živojinovića: ne samo što se u njegovoj lirici slobodan stih javlja retko, i po pravilu kao incidentarno i poetski besplodno odstupanje od versifikacije parnasizma i idejnog simbolizma (s naglaskom na jedanaestercu), nego je to lirika koja isključuje čak i nenametljive kadence lako sinkopiranoga stiha Živojinovićevoga *intimizma*.[4] Stojadinović je sav uronjen (u zbirci *Samom sebi)* u

[1] U izdanju *Knjižarnice Zdravka Spasojevića*, Beograd, 1921.

[2] U prikazu objavljenom u časopisu *Misao*, 1921, knj. V, sv. 7; v. u Živojinovićevoj knjizi *Iz književnosti i pozorišta*, I, izd. *Knjižarnica Rajkovića i Ćukovića*, Beograd, 1928.

[3] U *Štampi* (1911, 1912, 1913), *Tribuni* (1912), *Radničkim novinama* (1912, 1913), i *Cetinjskom vjesniku* (1913).

[4] Osnovni stih Stojadinovićev je jedanaesterac; ovim stihom Stojadinović je napisao i svoje najznačajnije pesme. Osim jedanaesterca koristio je ovaj pesnik i deveterac. Kada je pokušavao da svoju melodijsku liniju učini nemirnijom, on je pribegavao kombinacijama stihova (deveterca i sedmerca, osmerca i sedmerca,

inerciju: njegova glava je pognuta, njegov stih, — uprkos tome što se, s vremena na vreme, nasluti u njemu svetlost izvorne poezije, — u suštini ostaje jalov. On se predstavljao kao onaj čovek koji je oglašavao da ide »neznano, u beskraj, / I ne tražeći

jedanaesterca i deveterca i jedanaesterca i sedmerca), i to prostim njihovim smenjivanjem. Izvesno prisustvo intimističke lirike tu se oseća, ali *ispod vrlo naglašenog romantizma* (»Nespokojan sam što te nema, / Sumorna moja zoro! / Zašto si tako nespokojna / Beskrajna, gusta goro? / — / Moje je srce uzdrhtalo, / Od nečuvenog straha: / Kako je moje biće malo / Kad život uzme maha!«, — *Venac za moga Žarka*, 2), što otkriva postojanje izvesnih nesumnjivih veza između romantičarske lirike i intimizma, ali i to da intimizam, naslućen u romantičarskom kratkom stihu (ustreptalo-čeznutljivom), ipak zahteva oslobođenje od ovog simetrijskog smenjivanja stihova različitih dužina, upravo onako kako teži prigušenosti osećanja misli, ali i oblika: on ostaje nepomirljiv ne samo sa modelom strogog parnasovskog stiha (jedanaesterca i dvanaesterca), — koji će preuzeti i idejni simbolizam, — nego i sa ma kakvim geometrizmom. Ako on, kroz koga progovara »biće malo«, ne vodi rastakanju obrasca, on ostaje i sa kategoričkim obrascem nepomirljiv.

Osim ovog napuštanja parnasovskog stiha *povratkom romantičarskom* stihu i tonu, postoji i jedan Stojadinovićev pokušaj da se i sâm približi idealu pesme zvučne *sugestije*: to je smenjivanje osmerca i šesterca (tipično romantičarskih stihova), ali uz izvanredno naglašene, jednosložne rime i, što je još važnije, sa ponavljanjem rimovane reči po dva i tri puta, čime se dolazi do izvesne omamljenosti i sluha i duha: »Proletnji dan, / Dan, dan, dan . . . / I beli cvet, beli i ran, / Pao u san, u san . . . / — / I odnose ga u vrt van, / Van, van, van . . . / U bagrenjara mir taj znan / U ovaj drhtav dan . . . / — / Ide red ljudi kao pjan. / Pjan, pjan, pjan . . . / Leluja žuti zrak k'o san, / Nad ovaj večni stan . . . / — / Tužni dan, o, tužni dan, / Kada odneše van / Tužni san u večni san, / Znan, znan, znan« (*Proletnji dan, tužni dan*, štampano posle zbirke, u časopisu *Misao*, 1921, knj. VI, sv. 5—6). Taj način (koji se javlja i u poeziji nekih drugih pesnika *Misli* ovog vremena) predstavlja pokušaj svojevrsnog ukrštanja romantičarske psihologije i ideala zvučnog simbolizma, odnosno pokušaj ukrštanja simetrizma (stihova različitih dužina) i naglašene zvučnosti reči, koja kao da obećava njeno osamostaljivanje od poezije stroge racionalnosti, pa i od poezije samog ovog simetrizma. Međutim, ne samo što je sredstvo dostizanja te zvučnosti ovde sasvim primitivno (zvučnost se tu dostiže prostim *ponavljanjem* reči koja je rimovana), nego je, — i to upravo kao takvo, — jemstvo sačuvanja prevlasti racionalnog: to je ponovo shematičnost, i to u znaku simetrijske pravilnosti. To je nekakav *zvučni simetrizam*, u slavu pune podudarnosti: ako ima zvučnog šoka, nema stvarnog zvučanja jezika, još manje pravcem ka muzičkoj nadracionalnosti. Tu nema iznenađenja: sve se dešava u strogo zatvorenom krugu podudarnosti, i sve podstiče pažnju usmerenu na *veštinu* kojom se upravo ta podudarnost ostvaruje: pesnikov uspeh ovde ima da bude u njegovoj sposobnosti da, u ovom krugu veoma malog radijusa (ne samo zato što je stih kratak i što je strogo istavljen zahtev smenjivanja njegove dužine i njegovog unakrsnog rimovanja, nego i zato što se reči ponavljaju, tako da je *sintaksički prostor izvanredno sužen*), ipak postigne željeni utisak. Posle pesme *Proletnji dan, tužni dan*

spasenja«,[5] ali tako što je to »neznano« i taj »beskraj« za njega bio spas, ili što je ovo njegovo odbijanje spasenja imalo da bude neka vrsta spasa u bezvoljnosti, u odbijanju apsolutno svakoga »trzaja« (pa čak i onog, koji se bezopasno pretvarao u zaobljavajuću pismenost mekote intimizma), i to kao pod hipnozom Leopardijevom, čija pesma *Samom sebi*, objavljena u časopisu *Misao* tek nešto posle Stojadinovićeve pesme *Čovek*, izgleda da je za njega značajna: »Suvišni su / Tvoji trzaji, niti je zemlja dostojna / Uzdisanja. Gorak je i dosadan / Život. Očajavaj, / Za poslednji put«.[6]

Suvišan je »trzaj«; sve je dosada i gorčina: iz ove svesti ne ide se, zaista, ni u najbojažljiviji (intimistički) pokušaj uznemiravanja standardne melodijske fraze, po primeru nekih drugih pesnika *Misli*, a još manje se tu sanja o muzičkom simbolizmu: sve se vraća, linijom nedvosmislene regresije, obrascu pesimističkog idejnog simbolizma pre Četrnaeste. Taj obrazac osnovno je jemstvo ritma jer je isključiva mogućnost kretanja za Stojadinovića: na mahove (i ne tako retko?) pričinjava se kao da on bukvalno *vuče* teško pokretnog Stojadinovića za sobom. Narativnost ne ugrožava prigušeno pevušenje, u vezanom stihu, ali je neprestano iskušavanje za njegov melodijski model i, što je još značajnije, ona uslovljava izvestan *pričajući* stil (ispovedni), kao u negdašnjoj poeziji Pandurovićevoj i Disovoj, ali koji jedva da zna za jedan ili dva trenutka pokušaja ekstaze, a pogotovo ne zna za mogućnost dubljeg usredsređivanja koje bi omogućilo metaforičku provalu granice standardnog (banalnog) govora (standardne, banalne, svesti). Pri tome, u ovom pesniku nema ni sposobnosti za ono potpuno prepuštanje bezvoljnosti koja je omogućavala Disu da, u rasejanoj opuštenosti, povezuje, *gotovo nasumce*, dotle nepovezane stvari, i metaforički prevazilazi, — bez znanja i bez volje, ali magistralno, — prostore konvencije

Stojadinović se, izgleda, nije više vraćao sličnom pokušaju, tako da ta pesma predstavlja najviši stepen *pesničke igre* do koga je on došao: ako je ovaj pesnik s onu stranu svake poezije eksperimenta (pa makar i najbojažljivijeg), to je, — i u njegovom slučaju, — zato što je njegov duh s onu stranu *igre*.

[5] U pesmi *Čovek* (u časopisu *Misao*, 1. marta 1920, knj. II, sv. 10; umesto potpisa: *Anonim*).

[6] Ova Leopardijeva pesma štampana je u dvobroju *Misli* za 1—16. jul 1920 (knj. III, sv. 13—14); prevod je potpisan inicijalima *B. S:* — *Božidar Stojadinović?*). Ona je nesumnjivo značajna za Stojadinovića: posle nje, on će pomenutu pesmu *Čovek* da nazove *Samom sebi*, da bi ne mnogo kasnije to uzeo i za naslov svoje zbirke.

svesti i jezika.[7] Ali, nepodmitljiva zdravo-razumska racionalnost Stojadinovićevog pesimizma ne zna ni za pokušaj (pa makar i najmanji, i makar samo sporadičan) nastavljanja *bitnog* Pandurovića, onoga koji je, apatično-pesimistički prihvatajući trajanje (i, samim tim, otvarajući se fatalno i standardno-konvencionalnoj frazi), težio *emocionalnom indiferentizmu* koji bi tvorio duševno jedinstvo sa njegovim izražajnim indiferentizmom (sa konvencionalizmom) i davao ovome indirektno, duboko potisnuto ali nesumnjivo *unutrašnje* poetsko opravdanje. Ni metaforički anti-standardan, kao Dis, ni sposoban za ovu Pandurovićevu pustolovinu izražajno anti-pustolovnog (anti-metaforičkog) emocionalnog indiferentizma, Božidar Stojadinović svodio je i intuicionistički simbolizam Disoav i zdravo-razumski simbolizam Pandurovićev na prosti obrazac stiha, na stvar »tehnike«, koja, međutim, nema svog dubljeg unutrašnjeg opravdanja, prepuštajući se netvoračkoj svojoj bezvoljnosti sve do *sentimentalističke* banalnosti koja nezazorno progovara posle Devetnaeste, — i kao da se od poezije prve decenije do toga trenutka ništa nije događalo ni u svetu ni u svestima, — o »tužnom srcu«,[8] ispisujući rečenice koje znače ne samo povratak lirici pesimističkog simbolizma pre Četrnaeste nego i povratak od ove lirike avetinjski besmislenom pseudo-romantizmu, kao laži jednoga kiča koji ne može više da bude ni funkcija daljnjega samozavaravanja: »Vetar kotrlja lišće, život, snove«,[9] ili: »I mesečina nije tada znala, / Da ima neko kome sreća plače«,[10] ili: ». . . čitam jednu stranu, / Bolnu, i crnom suzom uplakanu«.[11] Sav kič sentimentalističkog pseudo-romantizma, kome nisu uspevali u potpunosti da odole ni najznačajniji pesnici prve decenije (od Dučića do Pandurovića i Disa), provalio je, nezadrživo, stihom ovoga pesnika koji je, posle Devetnaeste, usred modernizma (ali i

[7] Postoje samo trenuci oponašanja Disa: »Ide sen crna uvek mojim tragom, / Kao što ide suza kad zaboli, / Kao što ide očaj kad se voli, / Kao što ide tuga kad se moli; / Ide sen crna svojom večnom snagom« *(Mi ćemo biti sreća sebi sami)*, ili: »Ja imam jedan dosadan, širok san« *(Moj prolećni san)*.

[8] »Ne pitaj, srce, jer će reči biti / Suviše teške i suviše spore, / Da kažu kako od noći do zore / Može sav jedan život da sagore! / I kako, tužno srce, što ću kriti, / Od puste žudnje samo nemoć biva, / Od punih grudi postaju pećine. / Od vedrih zena užasne šupljine, / Od strasnih snova memljive dubine, / Strašno je, strašno, srce da se sniva!« *(Mi ćemo biti sreća sebi sami)*.

[9] U pesmi *Gozba*.

[10] *Zbogom! U tužne ne dirajte snove!*

[11] *Kad vetar uđe u bokor šimšira*

u trenutku dada-negacije i zenitizma), pokušao poslušnički slepo i gluvo da sledi poeziju simbolizma kakva je bila pisana pre nego što su *rovovi* bili iskopani, i (što je još poraznije, ali i posebno značajno za razumevanje njegove čovečanske i pesničke istine) kao da on sâm nije u tim istim rovovima (od dana borbi na Savi, kod Uba i Obrenovca, a zatim, posle Albanije, ostrva Vida i Krfa, — na Rovovskoj Kosi, Čuki i Kajmakčalanu) bio osuđen da se bukvalno *krvavo* suočava sa čovekom i njegovom istorijom, na putu ka svojoj sopstvenoj smrti.[12]

Taj stih, koji on uporno neguje (zajedno sa psihologijom uloženom u njega), nije stvar proste inercije, u duhu poezije koju

[12] Živko Milićević je objavio Stojadinovićevu biografiju (u članku *Božidar Stojadinović*, datiranom *»septembra, 1943«*, a objavljenom o tridesetogodišnjici Stojadinovićeve smrti, u časopisu *Književnost*, maja 1953, god. VIII, br. 5), bez koje ostaje nepojmljiv lik ovog pesnika koji je, posle Devetnaeste, pokušavao da se vrati poeziji pre Četrnaeste. Stojadinović je učestvovao u svim borbama, od početka rata; teško kontuzovan na Kajmakčalanu, on je, kao invalid, otpušten iz vojske 1918, i u proleće iste godine poslat u Francusku, gde se upisao na Filosofski fakultet u Eksu, da bi zatim, pošto mu se zdravlje pogoršalo (tuberkuloza pluća, prouzrokovana kontuzijom), prešao u Grenobl. (Tu je saznao da su mu oca, trećepozivca teško ranjenog u borbama kod Dubočice, vojnici bugarske vojske, 1917, ubili na njivi, i da mu brat umire u Parizu: kad je po oslobođenju, 1919, stigao u Pariz, brat mu je već bio mrtav: »Za mnom, na odru, on bez daha leži, / Preda mnom stabla u tami i tama, / Nebo osama, daljina osama . . . / Kukavno srce! Ne bežii Ne bežii«, i, dalje, u istome ciklusu *Venac za moga Žarka*, — v. u zbirci, — »Hladno je sada kod tebe / Moj umoreni brate? / — / Gledam tugu kraj sebe, / I suze mi se jate. / — / Mračno je sada kod tebe / Moj zamoreni ždrale? / — / Gledam u sumor kraj sebe, / I oči mi se pale«.) Po povratku u Beograd završio je (1922) školovanje na Filosofskom fakultetu; uspeo je da dobije mesto nastavnika u Gornjem Milanovcu. Živko Milićević prepisao je odlomke iz pisma koje je on pisao nekom svom »budućem kolegi« u Milanovac: » . . . Prvo pitanje koje mi se nametnulo, to je kako ću stići do Milanovca. Još odavno, pre no što sam postavljen, jedan mi je Aranđelovčanin rekao da će mi najlakše biti stići u Čačak, pa otuda fijakerom za dva časa. Pošto, kako čujem, pruga Ugrinovci još nije proradila, to ću uraditi kako je savetovano. — Druga je stvar postala od toga što sam se morao zapitati: da li ste Vi vodili računa o mojoj snazi kad ste mislili za stan za mene. — To u Vašem pismu ne stoji, jer Vi nigde niste rekli ni *blizu* ni *daleko*. *Blizu* je za mene svaka staza *manja* od sto metara. *Daleko* je dalje od toga. Mora se, dakle, voditi računa o tome da ja mogu polako sto metara da idem bez zamora«. Odlazio je, posle toga, u Niška i Vrnjačku Banju, da se leči; »10. oktobra 1923. umro je u maloj sobici jedne tada još strahovito raskaljane ulice na Čuburi« (Ž. Milićević): najdosledniji anti-ratni pesnik srpske poezije (bivši vojnik austrougarske vojske) Dušan Vasiljev, preživeo je Stojadinovića nepunu godinu dana: mlađi od njega pet godina (Stojadinović je rođen 1895, a Vasiljev 1900), on je umro marta 1924, takođe od tuberkuloze.

je ovaj pesnik pisao pre Četrnaeste, nego je, paradoksalno, stvar jedine volje ovog bezvoljnika: stvar *njegove volje za bekstvom od sebe samog.* Božidar Stojadinović, pesnik Živojinovićeve (i Pandurovićeve) *Misli,* jeste *begunac od samog sebe,* od sopstvene svesti. Konvencionalnost, koja se njime igrala kao lutkom kojoj lice može unakazujući da šminka kako god joj se prohte, pamti (nesumnjivo) njegovo sasvim malo pesničko iskustvo i znanje koje je on, posle Devetnaeste (na način nemoći u kojoj ima i nekog tragičnog nesporazuma), pokušavao da obogati posvećivanjem Rodenbahovoj rano-simbolističkoj meditaciji, — a ne zaboravljajući, pri tom, ni svoga zemljaka i druga Čedomira K. Protića,[13] — ali ta konvencionalnost kao da je, ipak, u prvom redu delo ovog njegovog pokušaja bekstva od sopstvene istine: ovaj pesnik, *invalid rata* osuđen na smrt koja se, uobičajeno, naziva »preranom« i koja se »oplakuje« na poslednjim stranicama književnih časopisa (u rubrikama *Nekrolog* ili *In memoriam),* žudeo je za samozaboravom sve do samoponištenja: da bude »anonim« i za »samog sebe« onako kako je »anonim« za druge (tzv. nepoznati junak ili nepoznata žrtva). Motiv *anonimnosti (bezličnosti) je njegov centralni motiv.* Njegovo obraćanje »samom sebi«, ma koliko bilo opterećeno frazeologijom pozno-romantičarskog, sentimentalističkog egoizma, nije dozivanje samoga sebe nego je, iako izobličeno ovom frazeologijom, dozivanje svog sopstvenog iščezavanja. To nije volja za »sobom samim« kao za jedino mogućnim bićem, u stilu egotičko-subjektivističkog idealizma čije Ja počinje tamo gde prestaje svet (Ja drugih), nego je to pokušaj volje za ne-bićem. Pesimistički simbolizam pre Četrnaeste ovde se produžio, posle rata, u prvom redu *zahvaljujući ratu:* kao *literatura ove volje za ne-bićem.* Biti neviđen, izgubljen, *anoniman,* za ovoga vojnika-»anonima« koji je, unakažen, preživeo rat samo zato da bi otkrio

[13] Rodenbahove (Georges Rodenbach) stihove, iz pesme *Epilogue,* štampao je kao »moto« zbirke *Samom sebi:* »Guirlandes de la gloire, ah! vaines toujours vaines! / Mais c'est triste pourtant quand on avait rêvé / De ne pas trop périr et d'être un peu sauvé / Et de laisser de soi dans les barques humaines«. — Osim toga, uneo je u zbirku i stihove *Čedomira Protića* (autora tri zbirke pesama: *U očajnim trenucima,* 1911, *Biblijski soneti,* Novi Sad, 1925. i *Otkucaji,* Vršac, 1929), najverovatnije podstaknut na to isključivo osećanjem drugarstva: Protić godinu dana stariji od njega, rođen je u Svilajncu kao i on i počeo je da štampa stihove tek nešto pre njega (1908, u *Malom žurnalu,* a zatim u *Trubi, Štampi, Pravdi, Srpskom Kosovu, Pijemontu),* ali bez izraženijeg poetskog pozvanja.

svoju apsolutnu anonimnost (obezličenost kao obezvoljenost, kao apsolutnu poreknutost subjekta u njemu), ostaje jedina mogućnost koju on *pokušava* da prihvati: ući u ovaj svoj sopstveni anonimitet za njega je isto što i ući u zaborav kao u šumu:

Zađoh duboko. Bez neba i bez sunca!
I ne vidim se više u jakoj seni
Visa i stabala. O! Blago meni!
Da srećnoga, srećnog begunca!

Zametnuti sopstvene tragove: »Za mnom se već ne vidi put mog dolaska«,[14] naći ono što Stojadinović naziva (sentimentalistički) »srećom« u potpunoj tamnini pustoši: »Tamninom puste neprolazne šume / Mi ćemo biti sreća sebi sami!«:[15] biti »sreća« sebi u tamnoj (pustoj, neprolaznoj) šumi, to znači biti »sreća« za tu tamu (pustoš, neprolaznost), — *sreća za izgubljenost, a ne za nađenost,* sreća za ne-biće a ne za biće: sreća mrtvaca. Mrtvaci odlaze u šumu. Umreti, to je ući u šumu, i ne videti se više: ne videti se »u jakoj senci«, naći se pod senkom, onom istom koja ostaje na usnama mrtvog čoveka i koja »govori« mrtvom rečju. To je san o stišavanju do ne-bića, koje ne ostavlja za sobom nikakav čitljiv znak ni trag, koje je savršena tišina, šuma kao tišina (kao što je ne-biće tišina, kao što je nevidljivost tišina), šuma koja raste iz »mrtve reči« umrlog čoveka, iz njegovog *odra* na kome je sasušenost, u savršenoj nepokretnosti *(mir mrtvaca kao mir šume),* ali koja upravo zato može da izraste, — kao u Stojadinovićevoj poeziji, — i iz onoga *šimšira* kojeg je on, pored neke reke, na romantičarski stilizovanoj mrtvačkoj mesečini, neprestano pokušavao da stihuje: taj šimšir videla je, — njegovim okom koje, inače, sve vidi samo u krupnim obrisima (zaista kao na mesečini?), — žudnja za nepokretom apsolutne Noći: to je šuma koja raste iz naše nepokretnosti, šuma ne-bića.[16] Ulaziti u ovu šumu znači ulaziti, sve dublje, u

[14] U pesmi *Šuma,* napisanoj i štampanoj posle zbirke *(Misao,* 1921, knj. VI, sv. 2).

[15] *Mi ćemo biti sreća sebi sami;* u zbirci. (»Pa neka srce! Hajdemo! U tami / Ti ćeš mi biti drug što divno ume / Sav bol života večnog da razume; / Tamninom puste neprolazne šume / Mi ćemo biti sreća sebi sami!«)

[16] Ova šuma raste, u Stojadinovićevoj poeziji, iz *bršljana* i, još većom snagom, neumitnije (ali i poetski značajnije), iz *šimšira.* Bršljan traži oslonca *u drugom,* u onome što je *izvan* njega: on je *kao Stojadinović* koji traži oslonac u

nepokretnost koja je nevidljiva (gde je pokret tu je vidljivost?): to znači ulaziti u budućnost (bez budućnosti) simbolističkog pesimizma, ostvariti se kao pandurovićevska »praznina budućih vremena«, ili kao mrtva reč umrlog čoveka: »I oči, oći hladne, k'o od stakla, / Tajna života i živ izraz pakla / I sasušena zadnja suza neka: / To je reč mrtva, uzdah sreće koji / Zaleđen krajem od usana stoji, / Da kaže svu moć umrlog čoveka«.[17] Ako Stojadinović nije uspevao, u kultu ove moći mrtvaca, da dođe i do njoj adekvatne poetike koja je, kao u stihovima najznačajnijeg Pandurovića, poetika »mrtve reči« (one reči koja je »sasušena«, — kao suza mrtvog, — *zaleđena*, — kao osmeh mrtvaca, — hladna i »k'o od stakla«), ostajući u potpunosti ne samo *ispod* mogućnosti da ostvari taj zadatak nego i nesposoban da ga samom sebi predoči, to kao da je zato što je on odviše plašljiv, i

obrascima poezije pre Četrnaeste. Ipak, *šimšir* je najautentičniji Stojadinovićev simbol zato što je simbol slepog trajanja na koje je ovaj pesnik osuđen: on je jalova žilavost, preživljavanja bez ploda, besmislena (jer besplodna) upornost čije smo žrtve, *nešto mračno, u sebe zatvoreno*, i kao sâm Stojadinović »samom sebi« zavetovano, ali što se ipak ne daje sebi onako kako se ne daje drugima: nešto van sebe jer u sebe apsolutno zatvoreno, nešto u suštini monadološko-individualističko (kao Rakić, kao Pandurović), nešto što se ne može voleti, jer nešto sa čime se ne može uspostaviti nikakav odnos *(šimšir ili bezodnosnost)*, i pored čega se jedino može *proći*. Šum ovoga šimšira javlja se u Stojadinovićevom sluhu kao suvi šum (kao šum nečega suvog, jer jalovog, neživotnog: nečega što nema sokova), kao bilje na samoj granici veštačkog, na granici između organskog i anorganskog: *pretnja »bilja« od hartije*, pretnja veštačkog kao udesa neplodnosti, nekretanja: sve je sablasno u Noći Stojadinovićevog simbolizma jer je sve zaustavljeno. *Sablasnost je duševni odjek na nepokretnost.* Mesečina, koja sve obasjava, podržava ovu nepokretnost, ona je lažna svetlost jer je svetlost nepokreta, a ne pokreta, svetlost pod kojom se (kao u mitskoj maštі) čovek pretvara u kamen; to je zaleđujuća svetlost, funkcija anti-pokreta, i zato funkcija mrtvih: mesečina, koja pada na šimšir, simbol zaustavljenosti koja besplodno, jalovo šumi, jeste bezglasna objava nepokreta, prestravljenost koja zaustavlja dah i onemogućava govor: »poslednji put« iz onoga zahteva Leopardijevog (»Očajavaj poslednji put«), ali koji je jači i od samoga očajavanja, — *šimšir ili »poslednji put«:* savršena nepokretnost usred istorije i vremena: nepokretnost u koju je fascinirano zagledan ovaj bivši vojnik sa Kajmakčalana. (Grančica tog šimšira, — to je ono što je ovaj pesnik sopstvenog samoponištenja prineo na oltar simbolističkog pesimizma prve decenije: umesto Pandurovićevog i Disovog *krina* čiji težak, otužan miris evocira poluzamračene grobljanske kapele u kojima samuju mrtvaci.)

[17] U pesmi *Odar*, štampanoj posle zbirke, u časopisu *Misao*. Pandurović je ovu pesmu uneo u svoju *Antologiju najnovije lirike* (v. treće, prošireno i ilustrovano izdanje, Beograd 1926; osim ove pesme Pandurović je u *Antologiju* uneo još šest Stojadinovićevih pesama: *Pala noć, Vesti, Kad mesec dođe upravo nad rekom, Pesma zaborava, Oblaci, Čovek).*

odviše slabe volje da bi mogao da sledi *karikirajući cinizam* Pandurovića kome »Grub dodir samo stvara radost neku«,[18] i koji je, na putu ka svom *proroštvu* praznine budućih vremena (»Slutim pražninu budućih vremena«),[19] bio u stanju da napiše: »Ja ću rado kreten biti«.[20] Usred te *»događene«* praznine budućih vremena, ovaj pesnik koji je prošao kroz školu ludila (na Kajmakčalanu) i »grubog dodira« (u Albaniji, i na ostrvu Vidu), i koji je ne-biće otkrivao, svakodnevno, ne kao neumitnu budućnost, u pandurovićevskoj metafizici smrti, nego kao neumitnu stvarnost bića što se svakodnevno ostvaruje, oko njega i u njemu samom, nije morao da odlazi na groblje, kao Pandurović, da bi tamo potražio smrt: groblje je bilo svud oko njega i on je, kopajući rovove, *samom sebi* svakodnevno kopao grob, posvećujući se tako *praznini* što zrači iz svega i sve rastvara, i otkrivajući, svakodnevno, prividnost onoga što postoji, opsednut suštastvenim odsustvom svega prisutnog (koje mu se pričinjavalo kao čisti privid). Ali on nije imao snage za pakleni govor (bez govora) ovog *prisustva odsustva*, ili moći nemoći; nije imao snage za jezik koji, pod teretom ne-bića, poriče ne samo stvari sveta nego i samog sebe, ostvarujući se pravcem ka sopstvenom odsustvu, ili kao izraz »mrtve reči« koja jedino »govori« ćutanje (tišinu šume). Htejući da bude »putnik sasvim nepoznat, / Što putuje jednim istim putem«, onaj koji bi zaista stigao u zaborav (tu zemlju obećanu pesnika pesimista prve decenije), tako da bi mogao s pravom da kaže: »Ja idem. Ja prolazim. Ja sam prošao / . . . / I u zaborav sam došao«,[21] on je ostajao žrtva romantičarsko-sentimentalističke poetičnosti ili žrtva sentimentalizma koji je laž prikazivanja odsutnog kao prisutnog i kao

[18] *U iznurenom osećanju jednom; Posmrtne počasti*, Mostar, 1908.

[19] U istoj pesmi.

[20] *Mrtva jesen; Posmrtne počasti.*

[21] U pesmi *Čovek*. — U tome što Stojadinović, koji je već štampao pod punim potpisom pesme u *Misli*, nije hteo da potpiše ovu pesmu, — ona je u *Misli* potpisana *Anonim*, — ima nečega *ritualno-simboličnog*, i to upravo u slavu anonimiteta (»I zašto bi trebalo da se zna / Gde počiva jedan koji je prošao?«). *Čovek je samo prolazak i prolaženje, ništa više.* — (U isto ovo doba, kad je Stojadinović napisao i štampao pesmu *Čovek*, časopis *Misao* vodio je anketu *Ličnost i delo*, koja je sadržavala i pitanje treba li pesnik da se potpiše ispod svog teksta, pa je moguće da je ova anketa bila *neposredni povod* za Stojadinovićevu pesmu *Čovek*, neka vrsta njegovoga, — anonimnog, — odgovora u prilog anonimnosti; ali, težnja ka anonimnosti je u Stojadinoviću ravna njegovoj osnovnoj žudnji za bekstvom u ne-biće.)

takav protivurečan idealu poezije ne-bića koji, sasvim suprotno, počiva na opsednutosti idejom o prisustvu (biću) kao odsustvu (kao prividu iza koga se krije ne-biće). Ako je pesimistički simbolizam pandurovićevskog tipa, razvijajući se, — u traženju ne-bića, — ka osvajanju emocionalne indiferentnosti koja zahteva i izražajnu indiferentnost (ili konvencionalnost, kao »izraz« ne-bića u funkciji poezije ili bića u agoniji), mogao da se uistinu produži i posle prvog svetskog rata (kao samog trijumfovanja ne-bića), njegovo produžavanje zahtevalo je produbljivanje ovoga osećajno-izražajnog indiferentizma.

Ako Stojadinović, međutim, ne samo što ne produbljuje ovaj indiferentizam »mrtve reči« do kojeg je došao pesimistički simbolizam pre Četrnaeste, pod rukom Pandurovićeve *gvozdene* volje, nego se od njega vraća sentimentalizmu pozno-romantičarskih »poetičnosti«, to je zato što u njemu uistinu nema ove volje. Ako je on pokušavao da hoće ne-biće koje njega hoće, — da ga uhvati u stilu prihvatanja sopstvene sudbine, — *on nema stvarnu moć prihvatanja*. Pred ne-bićem on je prestravljen i sa suzom u oku, a ne *agresivan* kao Pandurović (čija poezija je pokušaj agresije na ne-biće, posredstvom sistematski negovanog pesimizma, u stilu svojevrsnog pesimističkog dogmatizma, ali i svojevrsne autohipnoze). On *hoće da hoće* gubljenje u ne-biću, ali njegov pozno-romantičarski sentimentalizam ga izdaje kao volju koja se nije izjednačila sa sopstvenim idealom: on pokušava da se privoli tom idealu ne-bića, stihujući reči o pustim svojim pejzažima, sa brsljanom i šimširom, ali uvek ostaje jedan otpor idealu ne-bića u njemu samom, jedna slabost, puna ustreptalosti što zavodi, sve dublje, putem sentimentalističke poetičnosti. On nije osvajač, kao Pandurović, nego ostaje *begunac* koji pokušava da pobegne od svoje sopstvene duševne i moralne istine, da se saobrazi, kameleonskom mimikrijom, po obrascima poezije pesimizma pre Četrnaeste, volji ne-bića kao anti-volji ili ništavilu, ali sasvim bezizgledno. Ako su klišei »poetičnosti«, koja razjeda versifikatorske obrasce post-parnasističkog, pesimističkog (zdravo-razumskog) simbolizma, tako neumoljivo prisutni u stihovima ovoga čoveka, to kao da je iz njegove nemoći da uistinu sledi svoj sopstveni ideal iščezavanja, ili da, otkrivajući ovu nemoć, sledi nju samu: kliše poetičnosti u njegovom nedomašenom delu je stvar njegove nesposobnosti za sopstvenu duševnu istinu: nepomiren sa ništavilom, ali nepomiren i sa ovom svojom nepomirenošću, on je žrtva samozavaravanja ili »poetičnosti«. Nešto je tu uvek mogućno, ali

gotovo uvek onemogućavano: to je neka poezija koja ne uspeva da se ostvari: obećanje poezije (makar i sasvim slabo) kroz njeno neprestano samoizneveravanje. Ima tu uvek neka *maska*, neki svesno nametnut stav koji ne dozvoljava pravoj duševnoj stihiji da postane zasnova poezije: da dođe do svoje jezičke svesti.

Velimir Živojinović-Massuka, koji je Stojadinovića štampao u *Misli* kao pesnika koji dokazuje ispravnost njegovoga anti-modernističkog (ideološki i literarno konzervativnog) stava (ili »onu tako lepu dozu nama urođenog konzervatizma, koja čini da se održi tempo evolucije i tamo gde, po izgledu, preti da nastane skok«),[22] morao je da prizna svu silu anti-poetske konvencionalnosti u Stojadinovićevoj lirici, ali starajući se da, u prividu svog neo-geteanskog klasicizma iza koga se, međutim, krila psihologija i poetika represivnosti, ponovo varira ideju da samo »sputavanje« afekata omogućava stvarni »izraz« i stvarnu poeziju: po njemu, Božidar Stojadinović je dolazio do promašenog izraza, pa čak i do konvencionalnosti, zahvaljujući nabujalosti svojih afekata.[23] U stvari, sa Stojadinovićem se dešavalo

[22] U prikazu *Akcija »Grupe umetnika«*, na samom početku časopisa *Misao* (u broju od 16. decembra 1919, knj. I, sv. 4), koji je uređivao zajedno sa Simom Pandurovićem, on je pisao kako »sponu između starih i novih čine u književnosti gđa Danica Marković i Sima Pandurović«, posebno se zadržavajući na Pandroviću »koji, kao zaštitnica starih i prethodnica novih, stoji na velikoj prekretnici između prefinjenog artizma generacije koja je formu dovela do savršenstva i slobodnog ritma koji traži širine za nova i neobična osećanja. Onomad prognan iz literature, juče pušten u nju, danas opšte priznat; onomad buntovnik i revolucionar, danas — ko zna zašto! — već potiskivan među stare, on se sa poštovanjem za staro, sa razumevanjem i ljubavlju za novo, pojavljuje kao najlepša veza između ova dva sveta, tako bliska po vremenu, tako daleka po osećanju. I činilo je naročitu draž videti na ovim književno-muzičkim večerima ovaj *lepi prelaz*, ovu *otmenu sponu* između dve generacije; ovu sponu, koja u našoj večitoj žeđi za progresom, predstavlja onu *tako lepu dozu nama urođenog konzervatizma*, koja čini da se održi *tempo evolucije* i tamo gde, po izgledu, *preti* da nastane skok. Ali pogrešno bi bilo misliti da se novo, koje donose predstavnici zadnjih generacija, pojavljuje kao neprijatelj i kao revolt prema starom. Novo po osećanju i novo po načinu izražavanja, ono je samo proširivanje i dopunjavanje starog i tako, u stvari, samo njegovo *nastavljanje*«. *(Kurziv R. K.)*

[23] U već pomenutom prikazu zbirke *Samom sebi:* »Njegovo osećanje — uvek i uvek samo njegov bol — suviše je snažno i preko; ono ga nosi sobom te on ne može da se uzvisi nad njim i da ga sagleda u svim njegovim oblicima«. Pa ipak, »ma koliko da izraz nije svuda nađen ili da nije nađen pravi, ma koliko da se oseća mestimice kako ruka tek traži dirku da je može biti ne nađe nego da udari pogrešan ili poznat, konvencionalan akord, vi ipak i iza tog saplitanja, iza tog tapkanja, iza tih ponekad zahuktalih stihova, koji vam mogu izgledati gde-gde nejasni, ili rđavo složeni, ili nedovoljno uglađeni, ili čak i konvencional-

nešto sasvim suprotno: pisanje ovog *razorenog* čoveka predstavlja upravo pokušaj (iz stiha u stih) bekstva od sopstvenih »afekata«; on je »literarisao« (i »poetisao«), po utvrđenim obrascima, upravo onoliko koliko je bežao od svojih »afekata« koji su u zbirci *Samom sebi* potisnuti od neprepoznatljivosti ali koji su nam, ipak, poznati: danas se zna (ono što V. Živojinović nije znao ili što nije hteo da zna?) da besplodnom, anti-pesničkom Stojadinovićevom pokušaju podražavanja pesimističkog simbolizma pre Četrnaeste prethodi poezija očajničkog gneva *krvavog i izdanog* čoveka iz Albanije i sa ostrva Vida, *poezija obračuna* koju je on pisao za vreme rata, na Krfu. Ta poezija ostala je kao rukopisna zbirka (do danas već, najverovatnije, izgubljena?) u kojoj je, »kao u nekoj vrsti dnevnika iz 1916. sve beleženo ovlaš, bacano na hartiju možda više kao skica, po prvom i neposrednom utisku«.[24] ali dovoljno idejno artikulisa-

ni, osećate neprestano jedno osećanje, ustalasano, podignuto, istnito; osećate jedan afekt koji hoće da se izrazi, jednu dušu koja ima šta da vam kaže; osećate to i onda kad ona, u svom afektu, daje od sebe samo oskudne nejasne trzaje«. V. Živojinović je, osim toga, tvrdio kako je Stojadinović u pesmi *Čovek (Samom sebi)* » . . uspeo da se popne visoko iznad svog bola i da ga, gledanog s visine, dâ bez žestine i nemira, ali zato utoliko zbijenijeg i težeg«, tvrdeći takođe, kako »ta pesma ima nečeg od prostote nadgrobnog spomenika i izgleda kao kakva prosta i vrlo tužna sentenca izrezana od grubog tamnog kamena. Takva, ona može ući u svaku antologiju, i već po njoj Stojadinović zaslužuje da bude zabeležen vrlo simpatično«. Ta pesma, međutim, ne samo što je jedna od najslabijih pesama B. Stojadinovića, — koji je daleko od toga da bude »antologijski« pesnik, — nego je Stojadinović u njoj odviše »visoko iznad bola« da bi uopšte mogao da dođe do pesme: to je *usiljeno stihovana proza:* »Ja idem napred. Zašto? čemu? kako? / Ne pitaj me, jer to je pitanje žalosno! / Ne pitaj me, jer srce hoće da mu prepukne! / I ja sam se pitao i plakao sam i plak'o . . . / — / I nisam našao rešenja! / Ali sam svestan da sam stvoren, / Da idem u neznano, u beskraj, / I ne tražeći spasenja. / . . . / I neću da niko zna / Da sam mnogo mrzeo i mnogo voleo, / Ali neka se zna da se suncu ne može prići / I da će i ono ugasnuti!« (Uopšte, *pravilo* je Stojadinovićeve poezije da ona bezutešno gubi svaku vrednost u pokušajima, — sasvim retkim, — slobodnog stiha. Treba samo pogledati njegovu pesmu *Zanos* koju je *Misao* štampala u broju od 1. maja 1925: »U oknima sam uhvatio zrak sunca, / A u dlanovima rumenu kaplju kiše, / Pa se onda popeh malko, tek više / Vrhunca. / — Tako sam čuo da neshvatljivo zazvuča / Svod, u vrhovima kapele; nebo niže . . . / Ali se dalje ne mogoh penjati više / Bez ključa. / — / Tad iznenada dođe mi sjajna želja, u mraku, / I svoju glavu dignutu na grudi spustih. / U suvo kandilo nađenu rumenu kaplju pustih, / A zrak uhvaćeni dadoh već davno zaboravljenom / Čiraku«).

[24] Živko Milićević, u već navedenom članku o Stojadinoviću. — Milićević misli da se »najraniji počeci (ovog rukopisa) mogu a može biti i moraju vezati za Krf i 1916. godinu. Sam prepis, međutim, učinjen je posle štampanja prve zbirke,

no, ipak, da bi se jasno video »put dolaska« pesnika zbirke *Samom sebi* kao ovaj put njegovoga samoprikrivanja ili bekstva u šumu konvencionalnosti (jedinu šumu u kojoj je ovaj čovek kontuzovan na Kajmakčalanu mogao da čeka svoju smrt?), i to pod imperativom autocenzure, potiskivanja »afekata«, ali ne u stilu pseudo-geteanskog »cizeliranja« sopstvenih osećanja, nego u dubokom, razdirućem i samoponižavajućem strahu od svoga pravoga osećanja, sve do straha od svakog *zanosa* kao krivice.[25]

jer na poslednjem njegovom listu zabeležen je, mašinom za pisanje, tačan datum kada je prepis završen: 18. II 1922. godine. Stavljen je čak, takođe mašinom za pisanje, i potpis: *Božidar Stojadinović, invalid*«. Milićević utvrđuje zabludu Veljka Petrovića koji je u *Narodnoj enciklopediji srpsko-hrvatsko-slovenačkoj* (Stanoja Stanojevića) napisao da je Stojadinović »ostavio u rukopisu *Kosovsku Epopeju* (1916) i *Kajmakčalanske sonete*«: ne samo što Milićević u ostavštini Stojadinovićevoj nije našao rukopise *Kosovske epopeje* i *Kajmakčalanskih soneta,* nego *duh njegove* ratne zbirke *isključuje* ma kakvu »kosovsku epopeju«: Stojadinović, koji je objavljivao stihove u *Srpskim novinama,* (1917) i u *Ratnom dnevniku* (1916. i 1917), nije bio pesnik »epopeje« nego, upravo suprotno, *pesnik anti-epopeje (anti-mita).*

[25] Za Stojadinovića, *zanos je greh prokljućale osećajnosti: greh bića.* Zanos je »krivica«: u jednoj od svojih najneposrednijih pesama (napisanoj posle zbirke), on će reći: *»Kad uđem u sebe, vidim srca nemam!«,* ali samo zato da bi optužio sebe kao nekoga krivca, čija krivica imala bi da bude u tome što se predavao zanosu: »I ja sam iza svoje crne sene / Svud ostavljao noć, koja me stigne. . . / — / Mnogo se suza prolilo zbog mene; / Groblje sam jedno napunio celo! / I božanstveno svako cveće belo / Poznade prste pod kojima vene . . . / — Ojadio sam koga god sam stigao, / I ocrnio sam koga god sam sreo! / Ali ja tako nikad nisam hteo! / *Nisam ja krivac što sam se podigao!* / — / Nisam ja krivac što me zanos vajni / Trunio svuda, nosio i vejao: / Ja se na mučnom putu nisam smejao! / Ja, samo čovek grešni i očajni!« *(Ispoved; Misao,* 1921, knj. VI, sv. 7—8). Ta pesma, koja bi imala da bude *ispovedna,* u stvari je *pesma protiv zanosa:* ispovest je tu samo privid, neka vrsta forme za ovo okretanje protiv zanosa. Koga je to sve »ojadio« i »ocrnio« ovaj pesnik, koji će ovde napisati (gotovo hvališući se infantilno), kako se »mnogo suza« prolilo zbog njega: »Groblje sam jedno napunio celo!«, ali čija biografija nam je (uprkos njegovom pokušaju da pobegne u šumu) ipak dovoljno poznata da bismo znali da nije on »ojadio« svet nego da je svet ojadio (i *ocrnio)* njega, sve do ove njegove žudnje za ne-bićem koja se završava otkrivanjem zanosa kao izvora greha. — Pesma *Ispoved* zaključuje se rečima vrhunske ironije: »Ima Boga! Zato i ja grešim!« *(greh potvrđuje boga:* bog je bog sveta i čoveka u grehu i ogrešenju, a ne u istini i u pravičnosti), ali od ovoga ironisanja boga, — koje bi imalo da bude i posredno pravdanje sopstvenoga »greha«, — neuporedivo je jače osećanje *zanosa kao »krivice«:* zanos je izvor greha jer je, po prirodi svojoj, *nepriznavanje postojećeg* (»uzdizanje«), nepriznavanje (i prevaljivanje) njegovih granica. Zanos je ono što uzdiže; uzdizanje je, međutim, jemstvo greha: uzdizanje bića (i biološko i duhovno). Šuma je »bezgrešna« anonimnost: *carstvo anonimiteta koji je bezgrešan:* gde nema ličnog, — i ličnosti, — nema greha: greh je jedino tamo gde je

Tu je on pokušavao (u završnoj pesmi zbirke, napisanoj posle rata), da menja, u prvom licu jednine, glagol *mrzeti,* sasvim sigurno *jedini* među svima koji su preśli isti put kao on (Albanija — Vido — Krf — Kajmakčalan), u očajničkom gnevu koji je poetski neosmišljen ali čiji patos je više nego čovečanski izvoran i sasvim sigurno otvoren *mogućnoj* poeziji:

. . .
Mrzim jer život za besne sam dao,
Mrzim jer danas sav je narod pao,
Mrzim jer moram uvek pošten biti,

Mrzim jer ljudi traže ljudskog mesa.
Mrzim, i nikad neću nikom kriti:
Ljudi bez svesti, mrzim vas do besa!

Moja pesma je tužna i bez kraja,
Moja pesma je pesma pobijenih,
Moja pesma je pesma satrvenih,
Moja pesma je krvavoga sjaja.

Ja sam gledao bes kako se raskida,
Ja sam video nesvest kako diše.
Moja pesma se krvlju danas piše:
Moja pesma je za one bez stida.

Nagrade danas ubicama daju,
Lopovi danas tove se u sjaju.
Ja hoću pravdom i nebu da pretim!

Moram da kunem dok imam života . . .
Bog ne postoji, ljudi su strahota.
Krvavom pesmom moram krv da svetim!

»lično«, gde je uzdizanje: ličnost je greh; ući u šumu anonimnosti znači ući u bezgrešnost. U zanosu, ispunjen sopstvenom snagom, čovek greši jer se odvaja od drugih: drugi su, iz perspektive »ličnog«, ono što je *izvan* njega, izvan zanosa. (Ono »drugo« zanosa.) Uzdići se (zanosom) iznad njih jeste greh: to znači *ojaditi* druge: *ojaditi bezličnost.* To je *»krivica« prema bezličnosti,* koja zahteva »šumu«, anonimitet, podvrgavanje obrascu, utapanje u konvenciju, a zbirka *Samom sebi,* takva kakva je (između poezije i nepoezije, između zanosa i konvencionalnosti), jeste pokušaj bekstva od ove »krivice«: pokušaj spasavanja od zanosa.

U pesmama sa Krfa, koje prethode ovim, završnim stihovima zbirke, ne samo što ne može da se nađe ni najslabiji odjek patosa posle-šantićevske golgotsko-vaskrsne patetike Milutina Bojića ili san o vaskrsu »epopeje«, koji će, kroz D. J. Filipovića, da se iskaže pokušajem obnove deseterca (pod senkom Meštrovića i Srđe Zlopogleđe), nego mogu, jedino, da se nađu stihovi svedočanstva i optužbe kakve nije napisao nijedan pesnik na Krfu: »Kad dođe čas da naš jauk sudi, / Znaćemo ko su krivci, ko dužnici«.[26] U tome je Stojadinović *jedinstven:* ne postoji, u

[26] » . . . Pištimo kao pogaženi crvi, / Krvava kletva naše žile poji, / Krvava mržnja naše duše gnoji, / Srca su naša u sopstvenoj krvi. / — / Mi umiremo izgnani, tužnici, / Ali smo svesni da smo bili ljudi; / Kad dođe čas da naš jauk sudi, / Znaćemo ko su krivci, ko dužnici! . . . / — / Zdrobićemo ih u prah k'o oluja / Što kida grane i kroz gore pišti; / Nas doživotni bol do srži tišti, / Na svakom našem srcu leži guja . . . / — / Čujte, vi što nas smatrate za stoku, / Zašto vam duše nečastivi uze? / I zar nećete da vidite suze / U našem časnom čovečanskom oku? / — / Da l' ćete znati da ste mnogo krivi / Što gladni, žedni danas umiremo? . . . / Ah, spaliti vas možemo, i smemo . . . / *Zar kod nas podlac samo sme da živi?* / — / Mi jaučemo, jer nas bol razdire: / Neprijatelji su nas sa svih strana tukli, / A još vi ste nas podlački dotukli. / To je *vaš* narod što danas umire. / — / I od nas mnogi neće da se vrati. / Od nepravde smo svi poumirali, / Mi prosti ljudi, beznačajni, mali. / Poslednji su nam teški bili sati . . . / — / O, za naše će bole da se čuje, / I za naše će smrti da se sazna. / O, da li ima za vas kakva kazna? / *I zar se tako narod saranjuje?«*

Živko Milićević se pitao »koji je događaj izazvao ove strofe? Koja stvarnost njih je nadahnula? Kakvo je moralo biti njeno pravo lice? Od čega sad nenapisanog i nekazanog, *o čemu obično nikakva istorija ne mari da govori* [kurziv R. K.], ona se sastojala? Šta je to, upravo, moglo biti? Ovakvi stihovi i akcenti nikada se ne javljaju kao plod pročitane literature samo. Suviše je živog, tupog i dubinskog bola iza njih. Suviše izvorno nabujalog prokletstva nemoći u njima, suviše vapaja za osvetničkom pravdom koja dolazi sporim hodom. Šta je to moglo biti? Propast najmlađih, tek pokupljenih i još neobučenih i nenaoružanih regruta naših u Albaniji? Ili . . . Ne. Uzalud je pitati se. Uzalud tražiti. Događaj nije poznat«. — Međutim, ako *neposredan povod* ovih stihova ostaje nepoznat, osnovni »događaj« je poznat: to je *»događaj« Albanije i ostrva Vido,* ali ne u stilu pseudo-mitološke ideologije »Golgote«, nego u stilu dosledno anti-»golgotske« stvarnosti: »Plaćamo jer smo bili kralju verni / . . . / Ne, nije bilo ljubavi ni svesti! / Ne. Nije bilo koga da razume«. Strahovita mašina Bojićeve (i bojićevske) retorike prešla je preko ovog: *»Ne. Nije bilo ljubavi ni svesti«.* Ona je zaglušila taj Stojadinovićev (i stojadinovićevski) glas. Ali ni po svršenom ratu taj glas se nije čuo, tako da *srpska poezija duguje stihove tragične čovečanske samosvesti u ratu isključivo pesnicima koji su bili vojnici u austrougarskoj vojsci,* Crnjanskom i Dušanu Vasiljevu. Božidar Stojadinović je, ovim neredigovanim i neštampanim svojim pesmama, — od kojih su samo dva-tri odlomka stigla do nas, *i to trideset i sedam godina kasnije,* — jedini nedvosmisleni izuzetak: on je, ideološki, *Dušan Vasiljev srpske vojske.* Ne postoji drugi pesnik na Krfu koji je pokušao da izgovori rečenicu »Čovek čoveka ubija«.

srpskoj poeziji pisanoj na Krfu i, kasnije, u rovovima, drugi pesnik koji je ovako govorio: srpski jezik jedino je kroz ovoga dvadesetogodišnjeg podnarednika *Drinske divizije drugog poziva* pokušavao da izgovori ove reči demistifikacije, da se raspeva plamenom anti-mita (anti-»kosovarstva«). To *služi na čast* ovom pesniku koji je objavljivao da »ljudi traže ljudskog mesa«, i kroz

niti pesnik koji će, posle Albanije, da uputi optužbu srpskim vlastima onoga vremena: » . . . vi ste nas *podlački dotukli*«.

Sve što je došlo posle toga (pa i zakasneli Stojadinovićev simbolizam Noći) jeste oglušivanje o imperativ da se ta rečenica izgovori. *Modernizam* posle Devetnaeste, koji poetski *daleko* nadvišava ove tek jedva promucane Stojadinovićeve stihove, kojima ljudska patnja i savest ne dolaze do svoje poezije, izrastao je upravo na zaboravu (naglašeno htenom) ovoga saznanja Stojadinovićevog da »čovek čoveka ubija«: ako je usiljeni jezik »srca« Stojadinovićevog pseudo-romantičarskog (sentimentalističkog) simbolizma Noći *zaborav jezika svesti o »šljamu, nesvesti i strahoti«*, i autentično-poetski jezik Crnjanskovog modernizma jeste jezik *istog zaborava:* njegov novoromantičarski »eterizam« i »fluidnost« (»sumatraizam«) duguje sebe upravo zaboravu ove svesti da »čovek čoveka ubija« (anarhističke svesti iz pojedinih »političkih« pesama Crnjanskog): prigušeno-sjajna mekota jezika poeme *Stražilovo*, — jedne od najznačajnijih poema srpske poezije uopšte, — jeste mekota, — iz preliva u preliv, — ove svesti koja se odvaja od sebe, prepuštajući se slatko-gorkoj magiji melanholično-nostalgične bludnje po »nebesima«, koje nema tamo gde je svest da »čovek čoveka ubija«. Kao poezija, *to je ono najviše* do čega se stiglo zahvaljujući krvavom iskustvu rata; ali u ovu poeziju novoromantičarske lakoće i bludnje ugrađena je, gotovo *žrtvovana* (u stilu nekog velikog *rituala žrtve pamćenja)*, ova svest anarhističkog Crnjanskog i Dušana Vasiljeva, ali (danas se to zna) i ovoga, nedopisanog, prećutanog i samoprećutanog, Božidara Stojadinovića. To je *estetizam* koji, van svake sumnje, duguje sebe moralnom konformizmu (onako kako nebesa Crnjanskog duguju sebe zaboravu njegovoga iskustva anarhističkog povratnika iz rata, demobilisanog vojnika).

Očito, poezija je *dvosmerni pokret na relaciji biće—svest:* ne pokret nekog bića »po sebi«, nezavisnog od svesti, ali ne ni pokret neke svesti koja bi htela sebe da izjednači sa bićem: ona *jeste* jer je pokret: ni biće ni svest; zbog toga ona uspeva da se ostvari isto toliko pokretom bića *ka* svesti kao i pokretom njegovoga *odbijanja* svesti. Nesumnjiva poezija modernističkog Crnjanskog to nedvosmisleno potvrđuje: *osvojena poezija ne znači i osvojenu svest (kao što nikad ne znači i osvojeno biće, nego samo slutnju bića što izmiče, ili biće u izmicanju), kao što i osvojena svest ne znači i osvojenu poeziju:* to dokazuje, pre svih, ovaj *krfski* Stojadinović. Ono, međutim, što *zastrašuje* nije sama poezija kao ova *nezavršiva* igra biće—svest u jeziku *(igra van-jezičkog i jezičkog u samom jeziku ili van-svesnog i svesnog u samoj svesti):* svest o nezavršivosti, o onome što je neiscrpno, iako protivureči svesti koja teži »završavanju«, punom rasvetljenju, konačnom apsolutnom saznanju, odoleva zastrašenosti koja je samo tamo gde je svest o kraju; nego je zastrašujuća sama smrt, sami *raspad ove igre: biće bez svesti ili svest bez bića:* »svest« osvojenog obrasca a ne bića (u njegovome neposrednom iskustvu) koje je traženje obrasca a ne njegova nađenost, svest

koga je ljudska svest tražila svoj jezik: »Čovek čoveka ubija; / I bog, od straha, umire«:

To je kob vitkih borova,
To je kob cveća i žita,
To je kob našeg ushita,
To je kob bednih stvorova.
. . .
To je kob bednih stvorova,
Biti šljam, nesvest, strahota.

Ima u tim stihovima (čija krajnja svedenost je i dan-danas sačuvala čar dirljive čednosti ranjenog i poniženog bića) neke unutrašnje napregnutosti; oni kao da su napisani na samom pragu vrtoglavice gnevnog očajanja ili nekog velikog gnevno-očajničkog *zanosa:* Stojadinović ih je uneo u zbirku, pod naslovom *Rovovi* (tri pesme od po tri strofe),[27] ali kao jedini odjek očajničkog zanosa iz krfske, rukopisne svoje zbirke. Sasvim je sigurno da je čitavu zbirku on napisao u bekstvu od ovog zanosa, — u bekstvu od »afekata« iz ove svoje rukopisne zbirke: beskrajno prazne i totalno beznačajne svoje stihove o »zvezdama tužnim malim« pisao je ovaj čovek na stolu u čijoj fioci ostali su, neredigovani, stihovi ove zbirke (nije stigao čak ni naslove da im dâ), stihovi čiji jezik »Biti šljam, nesvest, strahota« prinet je na žrtvu bezlično-anonimizirajućem pseudo-jeziku pseudo-romantičarske poetičnosti koji muca o ovim »zvezdama tužnim malim« onako kako ne govori (ali kako *i neće* da govori) i o ovom »šljamu« i o ovoj strahoti.[28] Zbirka *Samom sebi* je, najvećim brojem stihova, ali i u samoj svojoj osnovi, knjiga stihova ove svesti o šljamu koja se od same sebe odriče,

»stila« iza kojeg ne samo što ne leži nikakvo živo iskustvo nego koji se tom iskustvu protivi: pseudo-svest Stojadinovićeve knjige *Samom sebi*, i biće koje, sve udaljenije od sopstvene svesti, jeste sve udaljenije i od svoje sopstvene istine i od poezije: biće žrtvovano postojećem obrascu.

[27] Druga pesma iz ovog malog ciklusa (» . . . Viju se čete krvave / Čuvikom vatre paklene, / Pucaju srca i zene / Za komad groba i slave. / — / Vatra iz neba izvire. / I gvožđe zemlju razbija; / Čovek čoveka ubija; / I Bog, od straha, umire«), štampana je u *Misli*, 1919, knj. I, sv. 4.

[28] U tome su Stojadinovića, očigledno, *podržavali* Sima Pandurović i V. Živojinović-Massuka: indikativna je činjenica da Pandurović u svoju *Antologiju* nije uneo Stojadinovićevu pesmu o čoveku koji ubija, kao i to da je V. Živojinović u svome prikazu zbirke *Samom sebi* nije ni pomenuo.

kao od izvora »greha« i »krivice« očajničko-gnevnog zanosa, i koja tako, umesto samoosvetljenja jedne mladosti, omogućava da se o njoj govori kao o istoriji »... jedne mladosti koja luta između života i smrti, jednoga srca u kojem jedna velika tamna senka guši sve mlade radosti što se rascvetavaju iz čežnje za životom, jedne duše koja je svesna da sve svoje trzaje mora da prinosi na žrtvu jednoj zloj kobi koja sa uzdignutom rukom lebdi nad njom«,[29] odnosno da se užas prosute krvi i njome »prosute« čovečnosti, preobražava, po pravilima ovakve, melodramske, stilistike, u stvar neke neuhvatljive (pseudo-metafizičke) »kobi«. Gde je Stojadinović, tu je sasvim sigurno žrtva i žrtvovanje, ali ne žrtva nekoj ovakvoj »kobi« nego žrtva bića ne-biću u epohi u kojoj je ne-biće vrhovno božanstvo i u kojoj biće, čak i u pokušaju svog spasenja, kao da jedino može da sanja svoje žrtvovanje ne-biću, žrtvovanjem autentičnog svog »zanosa« (njegovog jezika i njegovih ritmova) već gotovim i »posvećenim« obrascima: ovde mentalnim i versifikacionim obrascima do krajnosti sentimentaliziranog pesimističkog simbolizma koji je, pre Četrnaeste (pre apokaliptičkog likovanja ne-bića), bezazleno dozivao ništavilo kao zemlju obećanu.

To je jedno od najstraśnijih samoubistava pesnika u srpskoj poeziji dvadesetog veka; knjiga *Samom sebi* je samoubijanje pesnika koji je tu sasvim sigurno prisutan ali koji je uzalud tražio kroz Stojadinovića da se oglasi, ostajući u njenom podzemlju živ zakopan: kad god je ovaj pesnik uspevao da se otme, makar samo na trenutak, opsesiji nepokreta (obezličavanja: anonimizacije), on je uspevao da dođe do slutnje neporečne, pa makar i sasvim nedovoljno razvijene poezije (čak i do patetike autentičnog zamaha, tako inače tuđeg knjizi *Samom sebi):*

Oluja kaže: Budi u njoj seme!
Proleće novo iz zemlje zavriska:
Umri sred bure, zamaha i piska![30]
Raznesi sebe i olakšaj breme!

Jer greh je vući večito za sobom,
Uzdišuć podlo, svoju senku dugu,
Trpeti sebe i trpeti tugu,
Pa opet bedno završiti grobom!

[29] V. Živojinović

[30] U ova tri stiha kao da se sluti i patetika Tina Ujevića.

Bolje je u noći oluje i kiše,
Iz vrta tuge preći u vrt sreće,
Umreti živo u živo proleće,
I nikad, nikad ne umreti više!

(Pesma sreće). Ako ovi stihovi znače, takođe, obnovu romantičarskog iluzionizma, taj iluzionizam (dosezanje bića njegovim samouništenjem), u znaku paradoksalno-paroksističkog romantizma: »Umreti živo u živo proleće, / I nikad, nikad ne umreti više«, budi se ovde u nemirenju sa trajanjem koje je nepokret i svevlast ne-bića: suvi šum šimšira, tišina šume, zaustavljena mesečina.[31] Ako tu patetičnost (u nemirenju s nepokretom, u nastojanju da se dođe, ipak, do pokreta) ne dozvoljava dublju poetsku koncentraciju i korenitiji preobražaj jezika, — tako da svu ovu herojsku patetiku preživljavaju »vrt tuge« i »vrt sreće«, — to je pokušaj oslobođavanja od straha pred zanosom (kao »krivicom«), *pokušaj da se upravo zanosom ne-biće preobrazi u biće,* romantizam kao rađanje umiranjem, u herojskom činu, ali koji tragiku herojskog čina suprotstavlja trajanju (kao tragediji bića bez tragedije: kao *tragediji trpljenja),* ili koji pokret suprotstavlja nepokretu. To je Stojadinovićev *pokušaj da se pokrene,* a ne da se predaje ne-biću nepokreta: najviša njegova drama kao da se deśavala upravo tu, između pokreta i nepokreta; i valjda je zato on dosegao neporečnu poeziju u jednoj strofi (jednoj jedinoj u čitavoj svojoj poeziji?), nađenoj na samoj granici pokreta i nepokreta, u *Pesmi zaborava;*[32] možda ne

[31] Ili *privid* života: ovim stihovima, koji su završni u *Pesmi sreće,* prethode stihovi: »Oluja stala. Tiho. Dan dolazi / ... / I već se čuju petlovi i ljudi, / I u dan novi lep, tužan i slavan / Jedan san večan bez smisla prespavan; / Iz noći bure dan mira se budi. / ... / I proroci se otvaraju žurno. / I oči neme zapanjene staju; / O, da li ovi sitni ljudi znaju, / Što je vrt srećan, a nebo lazurno? / — / A zatim topot. Žalosna povorka / Žalosnih ljudi ide pokraj *zida,* / I jedna senka za drugom se kida, / I čaša sreće biva svakom gorka«. — Da li je to pokušaj povratka gimnazijalca Stojadinovića, koji je štampao pesme u *Radničkim novinama* Tucovićevim (1912. i 1913. u brojevima 87. i 213)? Ima tu, u atmosferi, a pre svega u *stavu,* i nečega od Srezojevića: to je prezir ropske, »žalosne povorke«, prezir u ime duha bure: ljudi koji su »prespavali« buru jesu »sitni ljudi«, potpuno dosledno *»ničeanstvu«* Srezojevićevom. Reč »topot« simbolizuje ideju životinjstva (životinjske pokornosti) ljudi koji su prespavali *buru,* i čija povorka vuče se »pokraj *zida«* (kurziv Stojadinovićev: *zid* simbolizuje utamničenost, tamnicu).

[32] Takođe štampanoj posle zbirke: da li je, tek po štampanju zbirke, usledio Stojadinovićev *samoobračun* i, kroz njega, put ka pesničkom zrenju?

treba samo dobro napregnuti sluh nego i zadržati dah da bi se čulo duboko skriveno ali nesumnjivo kretanje u dubini ove strofe:

U ovom kraju sati ne prolaze;
Ali se čuje kao da izbija.
To možda zmija vlažno gnezdo svija,
Ili to kiše u korov silaze.

»U ovom kraju sati ne prolaze«: — dakle ništa se ne kreće, »Ali se čuje kao da izbija«, — nešto kao da, ipak, uprkos toj neprolaznosti (nekretanju) najavljuje, pa makar i ovako, iz najveće daljine čije glasove sluh svakodnevnog iskustva ne može da čuje, suštastveni neki pokret, ipak sačuvan: pokret koji se, možda, daje samo sluhu bića što, sve dublje uronjeno u nepokret (sve dublje zaslo u šumu tišine), *sanja pokret poslednji put,* pre nego što mu u oku ne ostane samo »sasušena suza« a na usnama »mrtva reč«: to »izbija« ideal pokreta, to idealno a ne stvarno »izbija«, i zato je to za sluh svakodnevnog iskustva samo tišina, ili, najviše, onaj jedva uhvatljivi šum kada »možda zmija vlažno gnezdo svija«, ili šum već uhvatljiviji (to je sada čujnije jer je nada ovoga sluha za idealno povećana?), šum kada »kiše u korov silaze«. Taj šum, to je pokret života usred neživota, pokret najmanje mogućan, pa čak ne ni onaj koji pripada dobru čovečanskog sveta, nego koji pripada demonskom svetu vančovečanskog, oličenom u zmiji. *Kao da je ostao pokret još samo kod zmije,* — zmijski pokret. Ili kao da je pokret ostao još samo u kiši, — u njoj, u mraku, a ne u kiši svetlosti, — i to u kiši koja »silazi« u korov, i na slavu korova, za njegovo dalje bujanje: ta kiša je za korov sveta, a ne za čoveka, — za svet obrastao u korov, a ne za čovečanski svet. Pa ipak, *i to je neki pokret* kao što je i onaj zmije neki pokret: reč *»izbija«,* koja pamti *zvono,* i njegovo beleženje sata u vremenu, ali koja se *emancipovala* od prvobitnog svog značenja, omogućava, tom svojom emancipacijom, ovaj prelazak na zmiju i kiše što u korov silaze. To je *nepredstavljivo* vizionarstvo, nešto što se otrže opredmećenju, prevođenju na čistu likovnost, toj slavi ali i tom velikom (upravo sudbinskom) parnasističkom ograničenju idejnog simbolizma: to je nešto veoma blizu modelu slike idejnog simbolizma, ali što nju prevazilazi utoliko što je uistinu *simboličko,* što simbol tu nije prividan jer nema svoje unapred dato razrešenje niti se, ikada, može u potpunosti da poistoveti sa pojmom, nego je zadržan u

svojoj autonomnoj prirodi koja je priroda unutrašnje antitetičnosti, i koja odbija potpuno opredmećenje u sliku neposrednoga iskustva onako kako odbija zdravo-razumski stav tog iskustva. To još nije puna simboličnost, kao neposredno objavljena antitetičnost simbola koji protivurečno onome što sami znače označavaju nešto izvan sebe (pa čak i svoju čistu suprotnost), i koji zato, *bivajući time što jesu ono što nisu,* — neprestano poricanje sebe samih, — i jesu *»tajna«,* tako draga simbolistima (tajna — jedini njihov ideal i jedina njihova ljubavnica). Stojadinović je ovde još daleko od simbolističke tajne kao nerazrešive unutrašnje protivurečnosti autentičnih simbola: za takve simbole on ne zna. Ali on ovde naslućuje tajanstveno onako kako naslućuje bezizlazno protivurečno, odnosno onako kako naslućuje da u njegovome »kraju«, koji je kraj u kome »sati ne prolaze«, ipak »se čuje kao da izbija«: poetska snaga završna dva stiha navedene strofe produžava ovu tajanstvenost i potvrđuje je upravo time što odbija neposredno-likovno (kakvo je uvek tamo gde su Stojadinovićev šimšir i reka pod mesečinom), odnosno što odbija svevlast nepokreta (svevlast umora, bezvoljnosti, inercije), u ime pokreta, pa makar i najmanjeg: to je i dalje umiranje, ali umiranje *živo:* jedan jedini trenutak života za ovoga čoveka sa Kajmakčalana koji posle Devetnaeste nije hteo ništa drugo nego da, neprimećen, iščezne.

Radomir Konstantinović
BIĆE I JEZIK 7

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohic • Korice i grafička oprema: Miodrag Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 8; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.